PROMOȚIA DE AUR

a

Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică București

împlinește 50 de ani

1956–2006

Sărbătorirea a avut loc la Craiova în zilele de 18–19 decembrie 2006

Programul și organizatorii sărbătoririi

LUNI, 18 DECEMBRIE 2006

Ora 19 – Sala „Amza Pellea" a Teatrului Național „Marin Sorescu":

- *Spectacol-evocare*, prilejuit de *Jubileul Promoției de Aur a Teatrului Românesc*, prezentat de actori și regizori din Generația de aur, realizat în colaborare cu Televiziunea Română.
- Cuvânt de deschidere: Antonie Solomon, Primarul Municipiului Craiova
- Lansarea volumelor: *Conchistadorii scenei* de Constantin Paraschivescu și *50 de ani de teatru. Promoția 1956,* album jubiliar alcătuit de Alexandru Lazăr
- Conferirea de către Primarul Municipiului Craiova a medaliei jubiliare și diplomelor de onoare

Ora 21,30 – Foaierul Teatrului Național:

- *Cocteil* în onoarea participanților, oferit de către Primăria și Consiliul Municipal Craiova

MARȚI, 19 DECEMBRIE 2006

Ora 19 – Mitropolia Olteniei, Mânăstirea „Toți Sfinții":

- *Slujbă de pomenire* a actorilor plecați în lumea drepților, oficiată de I.P.S. Teofan, Mitropolitul Olteniei

Ora 11,00 – Comuna Cetate, județul Dolj:

- *Vizită la Cetate-Port*, la invitația poetului Mircea Dinescu

Organizatori

- Primăria și Consiliul Municipal Craiova
- UNITER
- UNATC
- Teatrul Național „Marin Sorescu" Craiova
- AICT – Secția Română
- Fundația „William Shakespeare"
- Fundația „Amza Pellea"

„Odată cu scurgerea timpului, imaginea memoriei teatrale se stinge. Cine a fost AURA BUZESCU, cine ION IANCOVESCU, cine MARIA BOTTA, cine MIHAI POPESCU? Cine-am fost noi? N-o să se mai știe, n-o să se mai audă. Emoțiile noastre nu vor mai umezi ochi, culorile noastre nu vor mai fi desluşite. Teatrul –, artă unică, artă complexă –, dilatat de alte arte ce îl compun, concentrat în lumina forței cu care pătrunde în sufletele de dincolo de rampă, a fost blestemat până acum să fie pieritor."

VLAD MUGUR

ABSOLVENȚI FACULTATEA DE TEATRU

MIRCEA IORGU ALBULESCU
MITZURA ARGHEZI
VALERIU ARNĂUTOIU
SANDA BĂNCILĂ
ION BULEANDRĂ
FLAVIA BUREF
VICTOR ODILLO CIMBRU
GEORGE CONSTANTIN
MIRCEA CONSTANTINESCU-GOVORA
GHEORGHE COZORICI
STELIAN CREMENCIUC
VICTORIȚA DOBRE
NICOLAE ENACHE PRAIDA
GHEORGHE FERRA
NICOLAE FLOCA ACILENI
IGOR HAUCĂ
EUGENIA LAZA
VALERIA MATEI
DRAGA OLTEANU-MATEI
ELENA NICA
IOAN NICIU
AMZA PELLEA
SILVIA POPOVICI
DAN PUICAN
CONSTANTIN RAUȚCHI
VICTOR REBENGIUC
EMIL REUS
DUMITRU RUCĂREANU
ION SĂSĂRAN
SILVIU STĂNCULESCU
MIHAI STOICESCU
EUGEN TODORAN
SANDA TOMA
ANCA VEREȘTI IONESCU

***

GINA PATRICHI

ABSOLVENȚI FACULTATEA DE REGIE

DUMITRU DINULESCU
MIHAI DIMIU
MIRCEA GHEORGHIU
ANDRAS HUNYADI
ARIANA KUNNER MOISESCU
SANDA MANU
VALERIU MOISESCU
NICOLAE MOTRIC
RADU PENCIULESCU
LUCIAN PINTILIE
VALENTINA PREOTEASA
GEORGETA TOMESCU
EUGEN VANCEA

ABSOLVENȚI INSTITUTUL „LUNACEARSKI" MOSCOVA – REGIE

CĂLIN FLORIAN
ION MAXIMILIAN

Andreea DUMITRU

Promoția din fotografie

Îmi plac enorm fotografiile vechi și mai ales cele de grup, cu condiția să fie mișcate, neregizate și neretușate. Așa cum e, de pildă, cea reprodusă pe afișul Jubileului Promoției de Aur a teatrului românesc, surprinsă într-o zi cu mult soare a anului 1981, la Brașov. E o imagine strașnică, plină de viață și energie, cu toate că personajele ei nu mai sunt tinere. Nu se știe de ce, femeile s-au grupat solidar în jumătatea stângă a cadrului și au deja un aer de aprehensiune caldă pe care cu greu l-ai fi putut anticipa citind, de pildă, amintirile lui Vlad Mugur despre acele două–trei stagiuni petrecute ca într-un menaj fericit, care au schimbat destinul Teatrului din Craiova și pe cel al spectacologiei românești. Silvia Popovici iradiază lumină, e centrul nucleului feminin și parcă silueta cea mai atașantă. Cuibărită la picioarele colegelor sale –, într-o atitudine cochet-provocatoare – Valeria Matei, pe care eu una

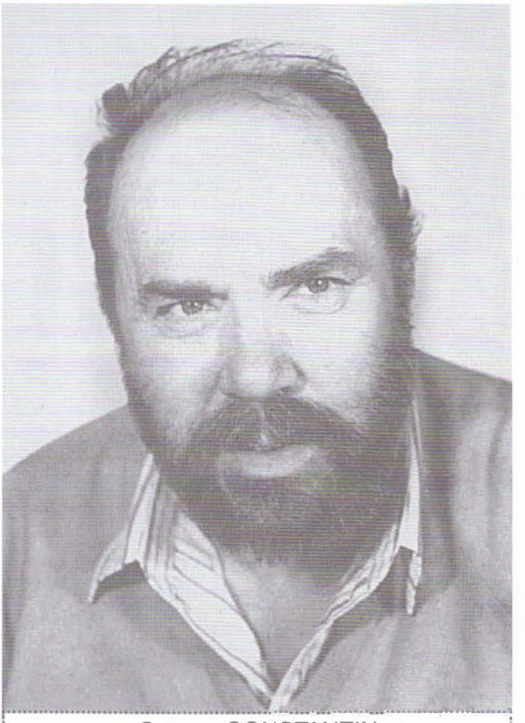
nu am văzut-o niciodată jucând, ci doar spunând anecdote, într-o înregistrare a Televiziunii Române, cu o voce extrem de interesantă, exersată și inteligentă. Ceva din aerul ei, încă rebel, se transmite bărbaților, puși pe glume. În dreapta, grupul formează o curbă ascendentă. Mircea Albulescu, apostrofat tandru de Draga Olteanu-Matei, și Constantin Rauțchi, sub privirea unui George Constantin îngăduitor ca un părinte sau un frate mai mare. Eugen Todoran suplu, aproape diafan, la limita cadrului, privește zâmbind, ușor absent. Silviu Stănculescu emană un aer viril, încrezător, Victor Rebengiuc, solitar, în ultimul plan, aruncă un ochi scrutător pe deasupra tuturor, în timp ce Amza Pellea și Gheorghe Cozorici s-au așezat în umbra unor colegi, cu o discreție în care ești tentat să vezi un semn premonitoriu.

Remarcați, totuși, cât de nedreaptă este lectura acestei fotografii. Vrând-nevrând, ochiul meu selectează contururile familiare, puternice, chipurile care au făcut istorie și numele care au făcut școală dintr-o generație sudată și unitară valoric, cum nu a mai fost alta. Poate de aceea, întâlnirile periodice ale membrilor ei (la Brașov, în 1981, la Târgu Mureș, în 1993 și la Craiova, în 1997) sunt importante nu numai pentru foștii colegi, ci și pentru tinerii oameni de teatru, care văd în promoția de aur mai mult o sintagmă de-a gata și care s-au obișnuit să o evoce într-un mod superficial, golit de sens, neasumat. Am asistat pentru prima dată la o reuniune a foștilor studenți ai Aurei Buzescu și ai lui Nicolae Bălțățeanu abia pe 18 decembrie 2006. Se împlineau, așadar, cincizeci de ani de la absolvire și atmosfera era, după câte mi-am dat seama – comparând realitatea scenei cu înregistrările întâlnirilor anterioare, proiectate în fundal – ceva mai tristă. Dintr-o distribuție numeroasă, au mai găsit puterea confruntării cu trecerea timpului tot mai puțini protagoniști: Mircea Albulescu, amfitrion, ca și alte dăți; Valeriu Arnăutoiu, decan de vârstă, atent la ținuta sa seniorială; Victor Odillo Cimbru – sosit din Austria cu daruri pentru prietenii săi, sticle în care migălise artizanal troițe din lemn; Victor Rebengiuc, părând indispus sau poate doar obosit, dar revigorat de recitalul său shakespearian; Nicolae Enache Praida, devenit foarte devreme „stea de cinema", acum retras și modest; Dumitru Rucăreanu, care a pregătit chiar un moment muzical cu versuri scrise special pentru această ocazie; Ion Săsăran; Sanda Toma, în

mare formă, încheind intervențiile artistice live cu o lectură din „Nea Mărin" și salvând, mereu inspirată, multe pauze de „regie". Nu au lipsit nici regizorii Dan Puican și Eugen Todoran. A stat în culise și e ușor de bănuit cu ce emoții pentru fiecare detaliu organizatoric, Emil Boroghină, inițiatorul și sufletul evenimentului. Prezent a fost, chiar cu asupră de măsură, primarul Antonie Solomon, deși gesturile sale de admirație, curtoazie și generozitate față de breasla oamenilor de teatru – gesturi de a căror sinceritate nu am dreptul să mă îndoiesc – ar merita mai multă discreție pentru a putea fi cu adevărat apreciate. Edilul-șef al Craiovei a lansat, de pildă, pe scena Teatrului, o idee provocatoare și a promis susținerea ei financiară: un spectacol care să-i reunească pe „supraviețuitorii" Promoției de Aur.

A fost, cu totul, o seară foarte lungă, punctată, uneori, de emoții care-ți tăiau respirația – Mircea Albulescu citind catalogul celor dispăruți și, la îndemnul său, o sală întreagă răspunzând în numele acestora sau prezența Oanei Pellea, a lui Mihai Constantin și a Dariei Dimiu, care au ridicat diplomele oferite de UNATC (prin rectorul Florin Zamfirescu și al profesorului Alexandru Lazăr) în locul tatilor lor minunați, sau mesajele citite de același Mircea Iorgu Albulescu din partea regizorilor Valeriu Moisescu, Radu Penciulescu și Lucian Pintilie, acesta din urmă mărturisind că, deși nu are nici un motiv obiectiv să lipsească, este „prea laș" ca să înfrunte atâtea absențe operate de timp din sânul acestei generații providențiale.

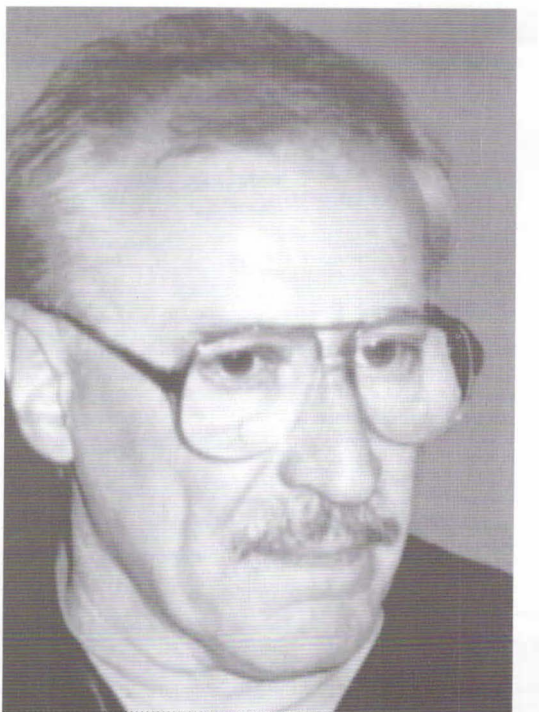
Din păcate, nu au lipsit nici bâlbele, gafele, aerul oarecum protocolar și festivist. Dacă a meritat să asist la Jubileu – deși, cum spuneam la început, prefer să contemplu o fotografie mustind de viață decât ritualul destul de previzibil al unei seri cu multe distincții și mulțumiri –, a fost pentru a descoperi chipuri și voci cărora altminteri cu greu le-aș fi putut atribui un nume, dar mai ales pentru a fi martora unei demonstrații autentice de solidaritate. Cel puțin, de când am absolvit eu însămi Academia de Teatru și Film, nu am auzit niciodată ca vreun tânăr actor sau regizor să fi rostit spontan, așa cum a făcut pe scenă Valeria Matei (Coca, pentru colegi), cu atâta modestie și mândrie, în egală măsură: „Uitați-vă și dumneavoastră ce colegi am avut eu!"



George CONSTANTIN

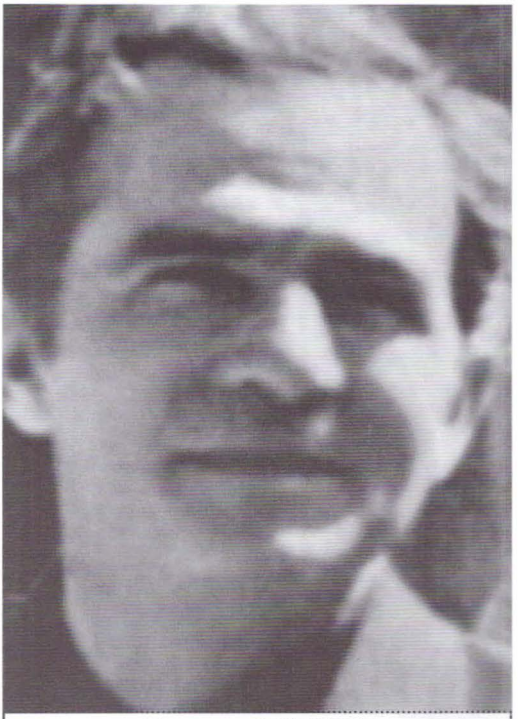
Gina PATRICHI

Sanda TOMA



Victor REBENGIUC

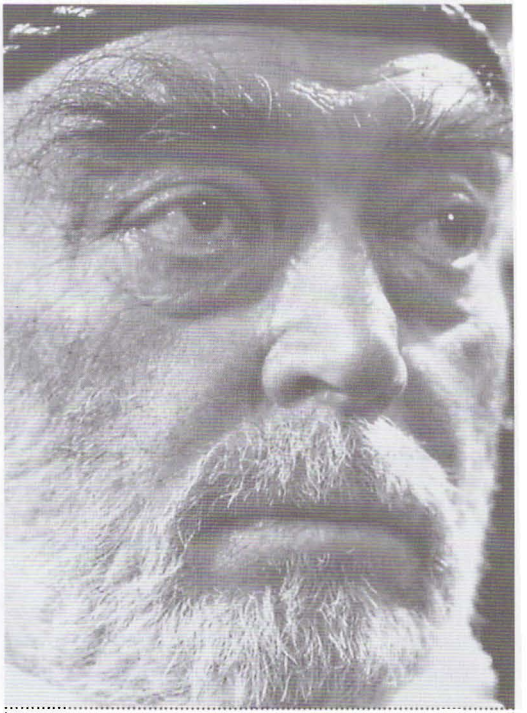
Draga OLTEANU MATEI



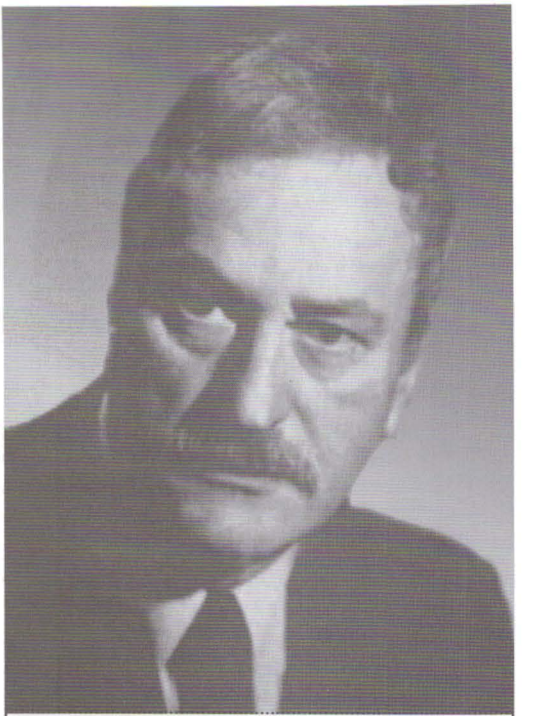
Gheorghe COZORICI

Constantin RAUTCHI

Silvia POPOVICI



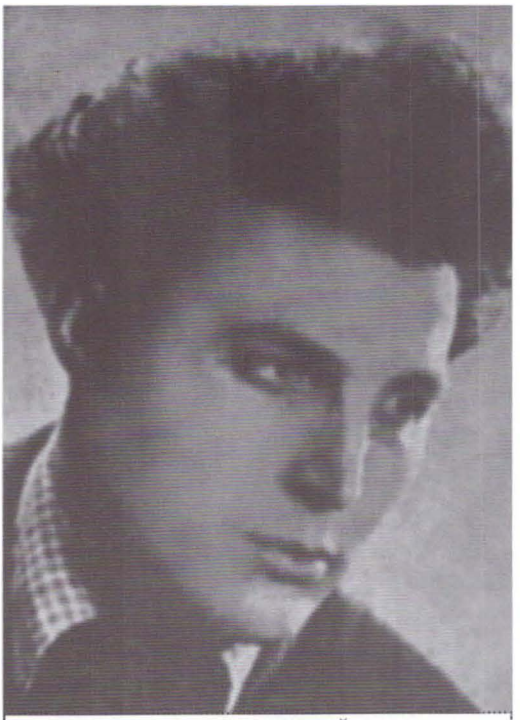
Mircea ALBULESCU



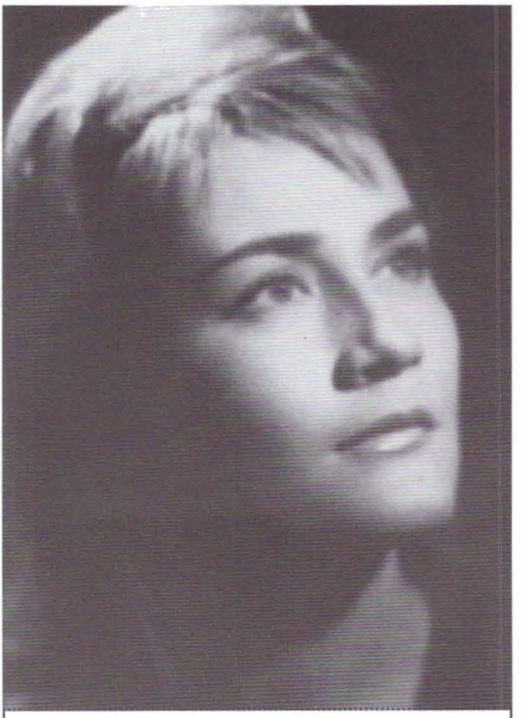
Amza PELLEA

Silviu STĂNCULESCU

Sanda BĂNCILĂ



Ion BULEANDRĂ



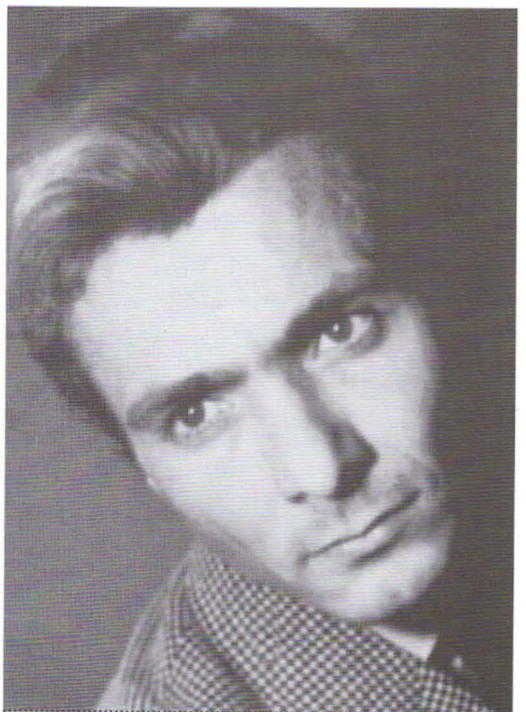
Flavia BUREF

Victorița DOBRE

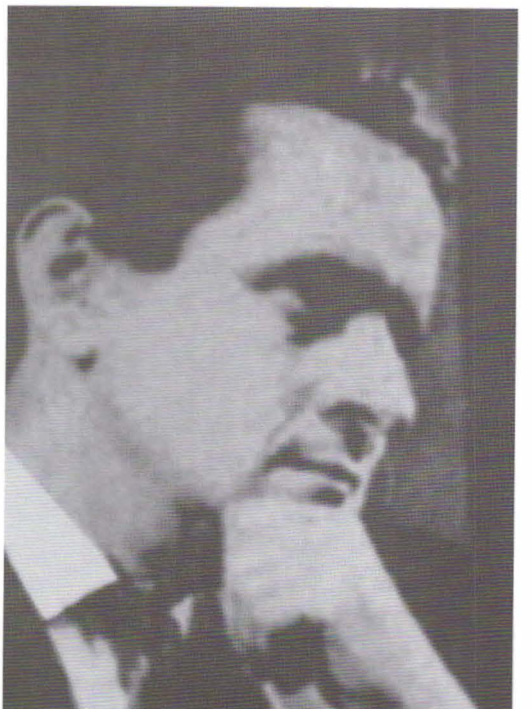
Victor Odillo CIMBRU

Stelian CREMENCIUC

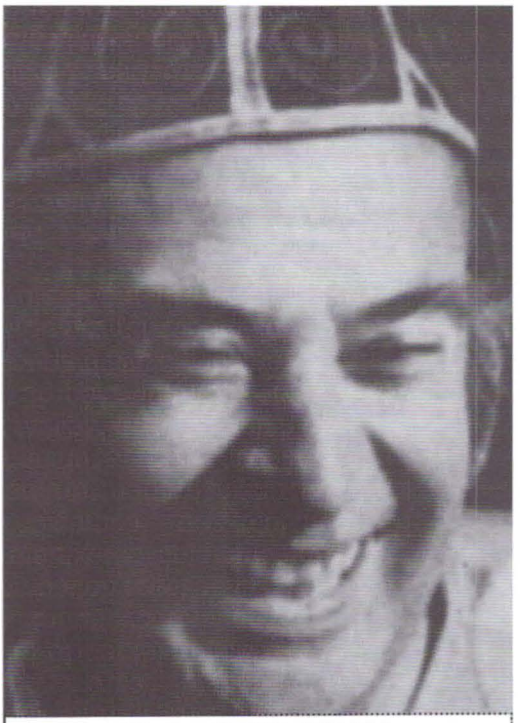
Valeria MATEI



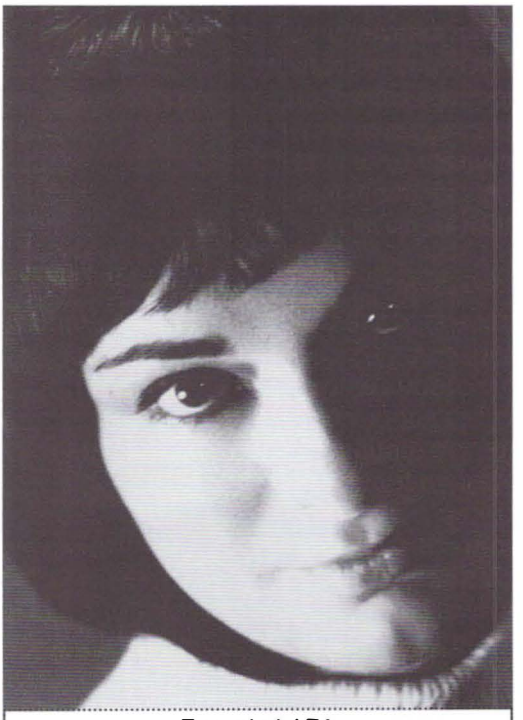
Nicolae Enache PRAIDA



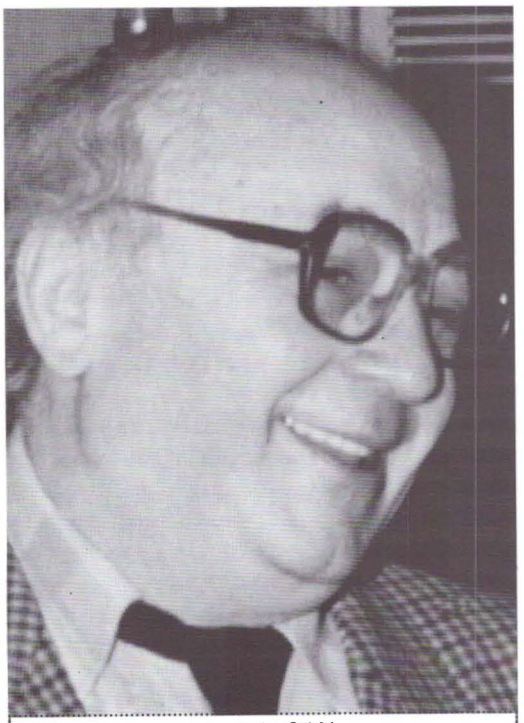
Gheorghe FERRA



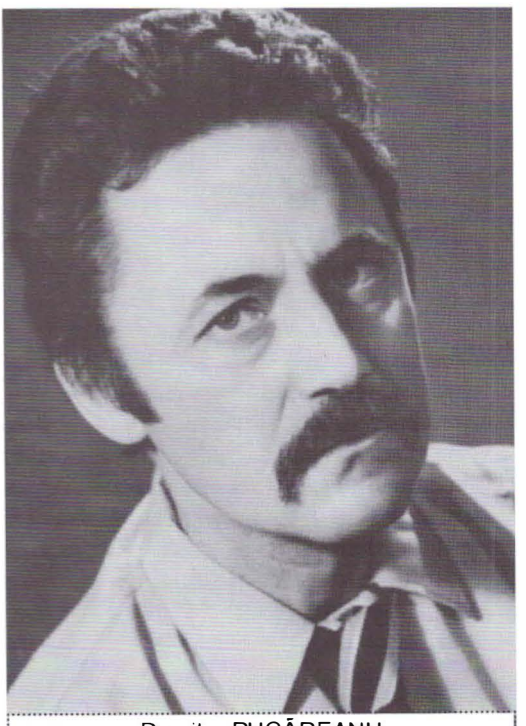
Nicolae FLOCA ACILENI



Eugenia LAZA

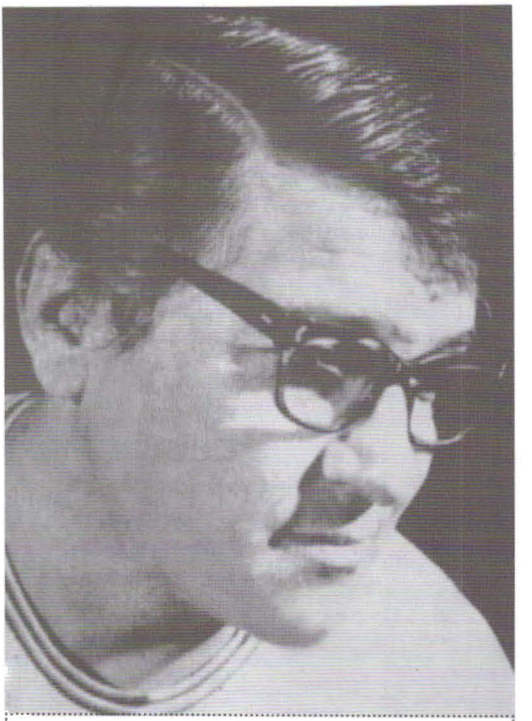


Dan PUICAN

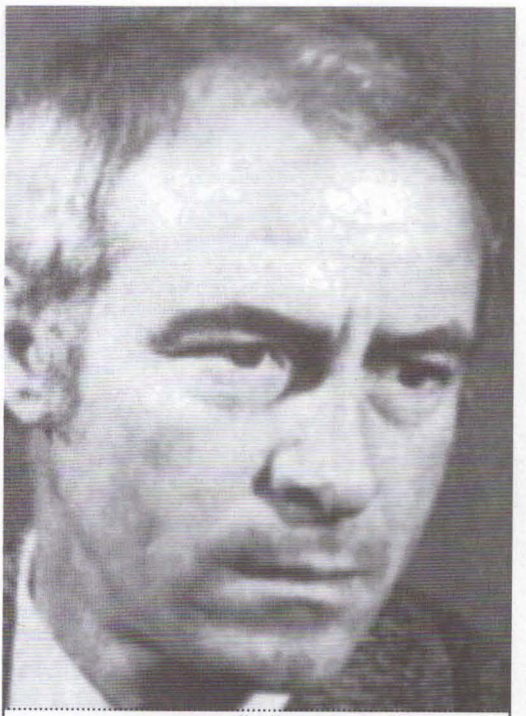


Dumitru RUCĂREANU

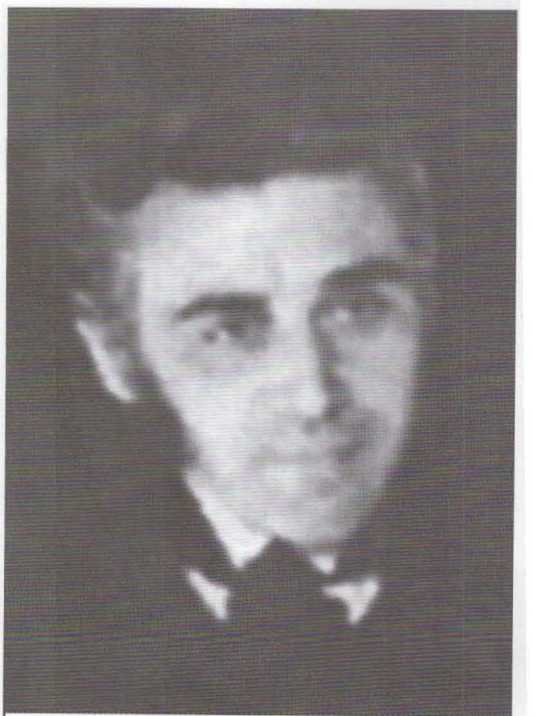
Elena NICA



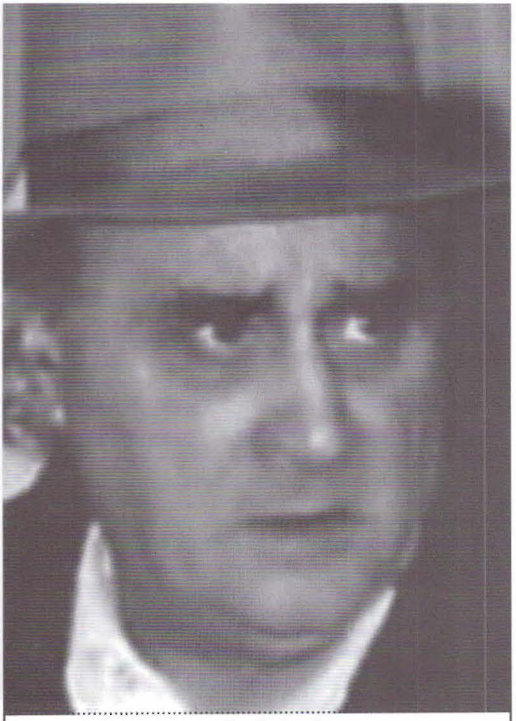
Emil REUS



Ion SĂSĂRAN

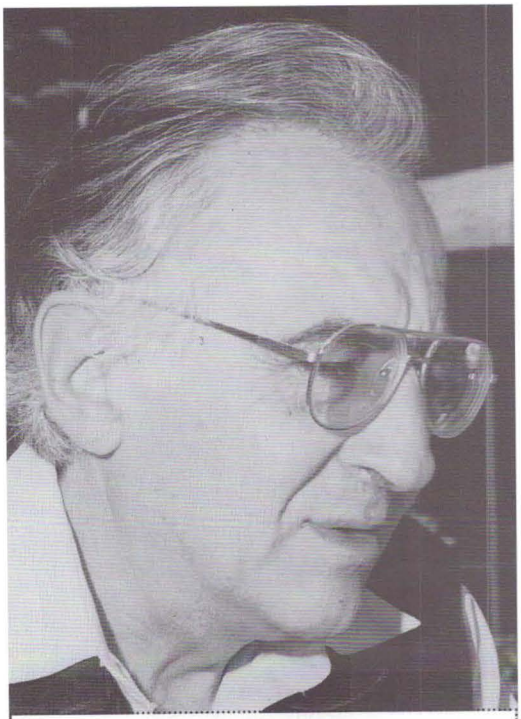


Valeriu ARNĂUTOIU



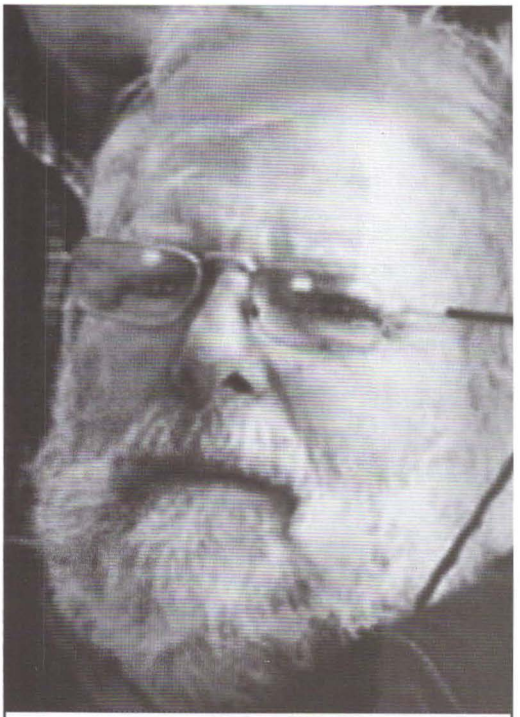
Mihai STOICESCU

Dumitru DINULESCU



Eugen TODORAN

Anca VEREȘTI IONESCU



Lucian PINTILIE

Radu PENCIULESCU

Valeriu MOISESCU

Sanda MANU

Mihai DIMIU

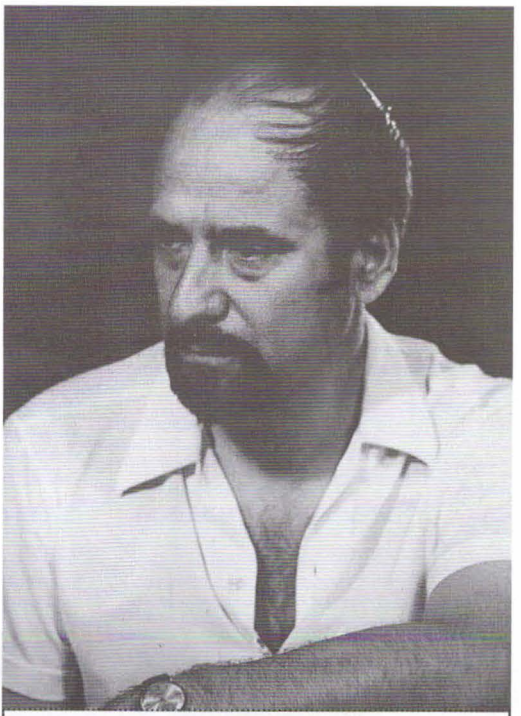
Georgeta TOMESCU

Ariana KUNNER MOISESCU

Nicolae MOTRIC

Valentina BALOGH PREOTEASA

Eugen VANCEA



Călin FLORIAN

Ion MAXIMILIAN

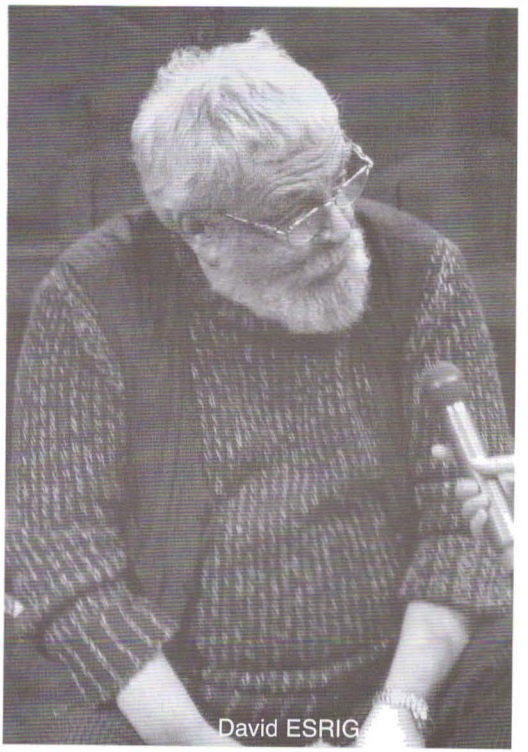
VLAD MUGUR,
la Teatrul Național din Craiova,

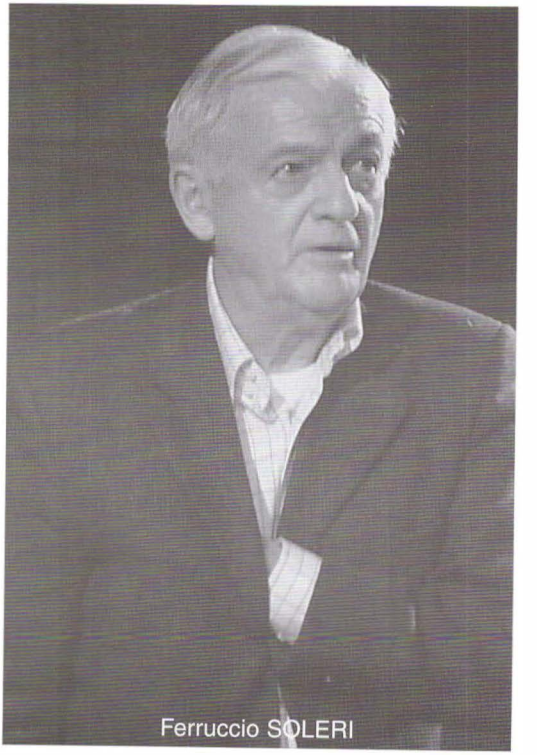
a învățat că:

- *Teatrul cel mai important este tot cel de echipă.*
- *Un talent trebuie înconjurat (îmbrățișat) cu dragoste și grijă.*
- *Prietenia e de neînlocuit chiar și în teatru.*
- *Dragostea nefericită e și ea utilă.*
- *Teatrul are legile lui, pe care nu le poți sfida, decât cunoscându-le.*
- *Încrederea în tine poate însemna și modestie.*
- *În teatru trebuie să știi să renunți.*
- *Bun-gust înseamnă descoperirea celui prost.*
- *O idee, chiar genială, nerealizată scenic, e un dușman de care trebuie să fugi.*
- *Noul trebuie să aibă rădăcini în tine.*
- *În procesul de creație, trebuie să știi ce ai de spus și să știi pe cine trebuie să asculți.*
- *Zâmbetul unui mașinist la o repetiție valorează mai mult decât un consiliu artistic.*
- *Muncind la un spectacol, trebuie mereu să schimbi ceva, chiar și după premieră, ca un pictor pânza lui.*
- *Trebuie să citești ce nu există.*
- *O concepție de care nu scapi poate deveni nocivă.*
- *Distanța te apropie de creație.*
- *Teatrul nu e viață.*
- *Viața e o enciclopedie teatrală.*
- *Trebuie să înveți să citești nemulțumirea și să citești în palma scenei.*

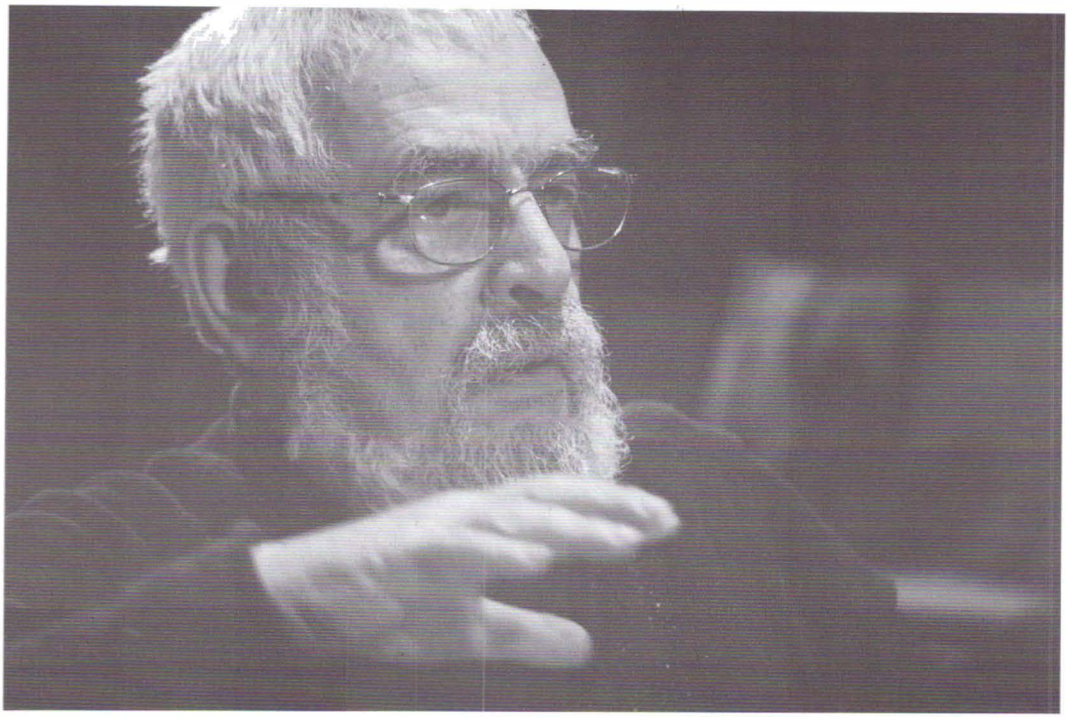
A fi actor este o vocație care nu se împlinește, cu adevărat, niciodată

Ateliere: DAVID ESRIG și avangarda
FERRUCCIO SOLERI și commedia dell'arte


David ESRIG


Ferruccio SOLERI

David ESRIG



„Teatrul românesc e într-o fază de fierbere, de căutare, de afirmare, care trebuie fortificată..."

Andreea Dumitru: *Pentru că de această dată ați „zăbovit" și ați lucrat mai mult decât la precedentele reveniri în țară, e lesne de presupus că ați putut lua mai temeinic pulsul școlii românești de teatru. Cum apreciați calitatea acestei scoli, în linii mari, comparativ cu școala de teatru din care provine generația dumneavoastră? Sunt diferențe flagrante, minusuri deranjante, vedeți un potențial insuficient explorat, anumite atuuri?*

David Esrig: Comparația cu generația mea de actori e dificilă, din cauza condițiilor diferite în care noi ne-am desfășurat. Dictatura tâmpeniei, în care noi am devenit oameni de teatru, ne-a dat o motivare puternică, de a ne sustrage autorității ei. Calitate, adevăr, demnitate au devenit, pentru unii dintre noi, condiția de a ne putea crea acea oază în care merita să existi. Cred că de aici și energia de a nu obosi în lucru...

În ce privește impresia pe care mi-au făcut-o colegii cu care am lucrat, m-a frapat potențialul foarte ridicat de talent, dar și necesitatea de a șlefui, de a școlariza gândirea, simțul estetic și, bineînțeles, meșteșugul. Întâi de toate tehnica

interioară de care depinde într-o mare măsură calitatea de joc a unui interpret. După interesul pentru o gândire artistică autentică, pe care am trăit-o în atelierele recente la atîția actori, reușita unei asemenea operațiuni e ca și sigură.

A.D.: *Ce anume v-a determinat să schimbați, în cadrul atelierului de la Sibiu, strategia adoptată la Teatrul Metropolis? De ce ați simțit nevoia să implicați și regizorii?*

D.E.: La Sibiu au participat la atelier – alături de actori – directori de teatru și regizori. Pe durată, eficiența atelierului promite să fie mai ridicată dacă impulsurile și demersurile metodice exersate cu mine sunt preluate și în munca de zi cu zi a teatrului, nu numai „în slujba de duminică" a unui *workshop.* Din această cauză am invitat regizorii să ducă mai departe monologurile pe care începusem să le lucrez eu însumi. Această metodă doresc s-o aplic și la Sibiu între 23 iulie și 18 august 2007, când, în cadrul unui proiect UNITER, vom continua munca începută la Metropolis și la Thalia în 2006.

A.D.: *Ce date noi v-a oferit această experiență în legătură cu pregătirea și calitățile tinerilor actori de aici?*

D.E.: La Sibiu, am avut impresia unui spirit colectiv mai pronunțat decât la București. Actorii ai căror directori și-au anunțat participarea erau mai motivați și cumva mândri de a aparține unei echipe solidare. Unii mi-au spus că direcția lor a hotărât chiar schimbări în planurile de joc și de repetiții pentru a permite la cât mai mulți să participe la atelier (este vorba despre trupa Teatrului din Sfântu Gheorghe, *n.n.).* În ce privește talentul și dăruirea pentru teatru, nu am constatat nici o deosebire față de București.

A.D.: *Am discutat cu mulți participanți la aventura bucureșteană și toți, fără excepție, au mărturisit că au venit la Metropolis dintr-o teribilă frustrare. Aveau nevoie de o întâlnire substanțială, de „maestrul" până atunci poate niciodată întâlnit, căutau idei generoase și limpede formulate. Căutau certitudini.*

D.E.: Termenul de „maestru" l-aș înlocui cu cel de „măiestrie". Întâlnirea dorită atât de ardent de actorii cu care am lucrat în Metropolis sau în Teatrul Thalia, la Sibiu, pare mai curînd orientată către descoperirea unei gândiri de artist în locul celei de precupeț, o gândire care orientează procesul de creație actoricească spre imagini și acțiuni pregnante, adevărate, emoționante în primul rând chiar pentru cel care joacă. Actorul de talent simte când pe scenă mestecă doar hârtie și acest simțământ de a produce doar „făcătură" nu poate fi pentru el decît chin.

A.D.: *Ce anume căutați, însă, dumneavoastră atunci când v-ați angajat, total, în această epuizantă aventură?*

D.E.: Imboldul meu de a mă angaja *în această epuizantă aventură* e probabil urmarea faptului că mă simt cumva condamnat pe viață unui *credo* militant care vrea să spere că teatrul poate și trebuie să-și regăsească rolul său ritual în viața noastră de zi cu zi.

A.D.: *Acest interval de lucru a fost pus sub semnul unor termeni – „avangardă" și „abordarea metodică a demersului actoricesc" – nu numai (aparent) incompatibili, ci și foarte scumpi la vedere în teatrul românesc de astăzi.*

D.E.: În primul rînd, îngăduiți-mi să remarc că prezența mea și a micii trupe germane, care m-a însoțit, s-a desfășurat în cadrul unui proiect de cercetare dedicat avangardei românești al Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică. Ideea doamnei Ludmila Patlanjoglu, a domnului Nicolae Mandea, e remarcabilă. În pragul intrării „oficiale" a României în familia statelor europene nu există nici o temă mai nimerită de evocat decât istoria și tradiția avangardei care a legat în mod strălucit cultura românească cu cea mai avansată cultură a Europei.

La Sibiu.

Brâncuşi, Tristan Tzara, Emil Cioran, Victor Brauner n-au trebuit să aştepte ca politicienii să inventeze „uniunea europeană" pentru a intra în arta şi gândirea universală! Pe de altă parte, un teatru dedicat noilor generaţii de artişti de teatru, precum cel condus de George Ivaşcu, e sigur un loc nimerit pentru a evoca arta de avangardă, în speranţa că noii protagonişti ai scenei preiau ştafeta şi o duc mai departe.

A.D.: *Care dintre cei doi termeni credeţi că merită „salvat"? Mai e posibilă concilierea lor?*

D.E.: De „salvat" cred că avem a ne salva doar pe noi înşine de această avalanşă globalizantă de reziduri spirituale care tind să ne înghită. Termenul de avangardă pe care vreau să-l înţeleg eliberat de istoricitatea lui, ca pe o tendinţă niciodată întreruptă a artei de a explora necunoscutul naturii şi destinului uman, nu poate să se împlinească decît la un nivel de meşteşug, de măiestrie foarte ridicat, singurul care poate da unei expresii artistice noi, necunoscute încă, plauzibilitatea şi coerenţa unui adevăr. Pictura lui Magritte, cea a lui Victor Brauner cere *o mână mai măiastră* decît cea a pictorilor unui realism convenţional.

A.D.: *Simţiţi vreo apetenţă pentru valorile avangardei la tinerii care fac teatru astăzi (atât cât aţi putut sesiza din fragmentele de spectacol prezentate de ei)?*

D.E.: Am început fiecare dintre atelierele de actorie la Bucureşti ca şi la Sibiu cu afirmarea faptului că arta de avangardă este mai adevărată decât cea convenţională, ea caută să întoarcă pe dos afirmaţiile curente, este însufleţită de credinţa că doar paradoxalul are şanse să se apropie de misterul existenţei. Am rămas cu impresia că, în *această perspectivă*, elanul şi dăruirea cu care în scurtul timp al atelierelor atât de mulţi actori tineri s-au dedicat temelor de lucru pe care le-am propus e şi o formă de adeziune interioară la principiul avangardei, fie şi doar subconştient.

A.D.: *Pe lângă secţiunea „oficială" a atelierului, aţi făcut faţă zilnic unui asalt informal de întrebări, curiozităţi, rugăminţi, propuneri. V-a uimit ceva peste măsură, cu ce impresii aţi rămas din tot acest spectacol off stage?*

D.E.: După circa 34 de ani de absenţă din viaţa activă a teatrului românesc, am fost în mijlocul unui şuvoi de o intensitate impresionantă, confruntat dintr-o dată

cu sute de spectatori şi cu zecile de actori în atelierele de lucru din Bucureşti şi Sibiu; mă gândeam de fapt ca la revenirea mea în lumea preaplină, pe care mi-am clădit-o în Germania, să-mi ofer răgazul zilelor de sărbători pentru a ordona şi a tălmăci în linişte această avalanşă de regăsiri, de confruntări, de trăiri la temperaturi atât de ridicate, de parcă n-aş fi fost plecat de o viaţă dintre voi. Dar iată că dumneavoastră îmi puneţi exact acele întrebări pe care doream să le rumeg în linişte...

A.D.: *Ce v-a impresionat cel mai mult de-a lungul săptămânilor petrecute la Bucureşti şi Sibiu ?*

D.E.: Constatarea că teatrul românesc e într-o fază de fierbere, de căutare, de afirmare, care trebuie fortificată prin proiecte organizatorice îndrăzneţe ca acela iniţiat la Metropolis de către domnii Romeo Pop şi George Ivaşcu, proiecte de cercetare precum cel al Universităţii Naţionale de Artă Teatrală şi Cinematografică iniţiat de doamna Patlanjoglu şi de domnul Mandea, proiect în care s-a înscris şi turneul nostru (cu o echipă de actori nemţi, dar în spiritul avangardei româneşti căreia îi aparţin, şi acuma, vrând-nevrând, îi aparţin cumva şi ei). Cursuri de perfecţionare pentru actori, regizori, dramaturgi, cursuri de calificare superioară pentru conducătorii tehnici, pentru cei care trebuie să devină *lighting-designerii* teatrului românesc, pentru toţi acei a căror pricepere contribuie la calitatea ofertei spirituale a teatrului de azi. M-a bucurat să aud de la domnul Videanu, Primarul General al Capitalei, că el e convins de faptul că Bucureştiul se poate impune între atâtea capitale celebre ale Europei printr-o ofertă artistică de mare calitate. Sunt convins că are dreptate şi că pe acest drum face mult pentru imaginea ţării în lume.

Interviu de *Andreea* DUMITRU

Ludmila PATLANJOGLU

David Esrig şi avangarda

Evenimentul face parte dintr-un *grant* – proiect de cercetare – al Universităţii Naţionale de Artă Teatrală şi Cinematografică „I.L.Caragiale", intitulat *Teatrul românesc şi integrarea europeană – valori comune, creaţii şi personalităţi universale.* Dedicat regizorului David Esrig şi spiritului avangardei în teatru, el a transformat timp de două săptămâni, între 14–26 noiembrie a.c., noul Teatru pentru tineret METROPOLIS şi sala „Ileana Berlogea" din UNATC în cele mai importante şi interesante locuri teatrale din România. Aici, publicul larg, dar mai ales tinerii artişti actori, regizori, scenografi, coregrafi, teatrologi, absolvenţi şi studenţi ai facultăţilor de teatru au asistat la un program cultural complex structurat în trei secţiuni. Prima parte a cuprins o serie de spectacole cu *Aşteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett, realizat de David Esrig la Teatrul ATHANOR din Germania. În trei reprezentaţii interactive, publicul a putut descoperi *Drumul spre personaj – alchimia secretă a scenei* sub bagheta maestrului. Fascinantă a fost Secţiunea de ateliere *Partitura de joc – acţiunea din spatele cuvintelor*, în care studenţi, absolvenţi, nume consacrate

Miruna DINU, Paul DUNCA și David SCHWARTZ

ale teatrului românesc au lucrat împreună cu David Esrig pe texte dramatice propuse de ei. O asistență foarte numeroasă a urmărit zi de zi această manifestare. Printre spectatori s-au aflat și personalități ale lumii teatrale, mulți colaboratori de-a lungul timpului cu marele nostru regizor. Lista acstora e foarte lungă, de la celebrul cuplu Marin Moraru–Gheorghe Dinică până la maestrul Radu Beligan. Stimulați de această întâlnire, studenți și masteranzi teatrologi au pregătit lucrări teoretice pe tema avangardei. Un moment inedit l-a constituit invocarea spiritului iconoclast al avangardei printr-o reprezentație șocantă, cu valoare de citat cultural, intitulată *Dada après Dada – Concerto grosso ma non troppo.* Înarmați cu ciocane, ferăstraie, clești, bormașină și alte unelte distructive, îmbrăcați în costume parodice în raport cu idoli și mode contemporane, cei patru (Miruna Dinu, Ioana Păun, David Schwartz – studenți la regie, și coregraful Paul Dunca) au demolat cu voluptate și hotărâre o pianină dezafectată, dar au și omagiat, împreună cu aceia care au părăsit enervați sala, gustul pentru provocare al celui care, în urmă cu 90 de ani, lansa *Primul manifest dadaist*, Tristan Tzara. Atât happeningul dadaist cât și documentarul *Strigăt în timpan*, semnat de Radu Igaszag și Alexandru Solomon au fost apreciate la superlativ de David Esrig. Foarte tulburat a fost regizorul mai ales de filmul lui Doru Nițescu, *Athanor, lumi posibile și oameni posibili*, realizat în mare parte la Academia Athanor de la Burghausen, înființată și condusă de David Esrig. Pe acest fundal sunt evocate lecturi scenice rămase reper, spectacole de colecție ca *Nepotul lui Rameau, Troilus și Cresida, Umbra, Capul de rățoi.*

Întâlnirea cu David Esrig înseamnă confruntarea cu o generație care a schimbat fața teatrului românesc, într-o perioadă când inovația, experimentul erau valori de prim-plan. Pentru septuagenarul atât de tânăr spiritual, avangarda nu rămâne inserată

în trecut, ea capătă o dimensiune revelatoare prin proiectarea pe un fundal al actualității, vie prin atitudine și spirit. David Esrig este un *căutător* și un *cercetător* care pledează pentru *laborator,* locul unde artiștii își asumă mereu riscurile deschiderii unor noi drumuri în artă. Personalitatea sa polarizantă re-creează un climat de meditație și de obsesie a perfecțiunii, teatrul fiind *carne și concept.* Spectacolele interactive au fost probe de căutare a adevărului scenic, construind o formă de religiozitate față de actul teatral ca o comunicare de grup sub bagheta unui maestru. Am simțit legătura dintre corp, emoție și gând ce se naște într-o lume imaginară ale cărei secrete ne devin surprinzător de accesibile.

David Esrig face în continuare școală, în sensul că are un program estetic pe care îl transmite asistenței care îi înțelege ideile. Neprotocolar, cu naturalețe și căldură, el cucerește, stimulează participarea tuturor. În regăsirea de la București, impresionează și lasă urme adânci, în spectatori și în oamenii de teatru, nu numai spectacolele lui David Esrig, ci *spectacolul David Esrig.* Starea de repetiție este la fel de importantă ca și reprezentația. Ceea ce este confuz, contradictoriu, anarhic în relația dintre teatru și viață, între tradiție și avangardă, la David Esrig devine limpede, ordonat și logic.

În vremuri în care ideea de criză a teatrului are rădăcini adânci, am trăit timp de două săptămâni o experiență cathartică, generând vigoare, o nouă speranță pe această cale atât de fragilă și nobilă a creației teatrale.

Parteneri generoși în organizarea acestui eveniment excepțional au fost, alături de UNATC „I.L.Caragiale" – Catedra de Teatrologie și Teatrul Tineretului METROPOLIS, AICT–Secția Română, ARCUB și Primăria Municipiului București.

Ionuț SOCIU

David Esrig și acțiunea din spatele cuvintelor

Când ești student la o facultate cu profil teatral, există toate șansele ca după trei ani de studiu să te saturi de fenomen, să nu mai poți citi texte de teatru cu plăcere, să nu mai poți merge la teatru cu acea curiozitate și emoție pe care le aveai înainte de a intra în *breaslă.* Presupun că acesta-i riscul ce apare odată cu izolarea în cadrul oricărei specializări. Există totuși evenimente (foarte rare) care te pot resuscita atunci când te aștepți mai puțin: fie un spectacol copleșitor (Purcărete poate fi o soluție salvatoare în clipele de rătăcire profesională), fie o carte (*O biografie* de Andrei Șerban ar fi un exemplu), fie întâlnirea cu un om de teatru . Întâlnirea poate fi mijlocită și de un ecran de televizor, dacă de pe ecran îți vorbește Kantor sau Brook, cum și spectacole precum *Clasa moartă* al aceluiași Kantor sau *Hamlet*-ul lui Brook te pot urmări multă vreme, chiar și atunci când ele ți se oferă încarcerate și criogenate în carcasa rece a unei casete video.

Întâlnirile cele mai fericite sunt și cele mai rare: conferințe, cursuri sau *workshop*-uri susținute de oameni *speciali*. Anul 2006 mi-a oferit două asemenea întâlniri: conferința scenografului și arhitectului Jean Guy Lecat în cadrul Festivalului Național de Teatru și *workshop*-ul *David Esrig și avangarda în teatru,* susținut de celebrul regizor între 19 și 26 noiembrie la Teatrul Metropolis*. David Esrig este ținta acestui exercițiu de admirație și lui îi voi dedica rândurile de mai departe.

Dacă ar fi să mă ghidez după tipurile de *fiziognomii* propuse de Rudolf Kassner în urmă cu mai bine de jumătate de secol și aș încerca să aplic grila lui pe modelul Esrig, aș putea încerca creionarea unui portret spiritual al regizorului. N-am s-o fac atât de amănunțit cum procedează Kassner, dar nici nu voi trece peste acest aspect, fără a-i acorda importanța cuvenită. În primul rând, pentru că trebuie să știu foarte clar despre cine vorbesc. Pentru mine David Esrig nu este nici o legendă, nici un mit în viață și nici creatorul celebrului spectacol *Nepotul lui Rameau.* A mima un respect golit de substanță față de ceva ce mi-este complet străin, mi se pare o ipocrizie crasă. Las asta în seama celor ce au văzut cu ochii lor spectacolele lui David Esrig, căci atenția mea nu se poate fixa decât pe acest Esrig de *acum*, pe cel care-mi vorbește astăzi și al cărui discurs nu se susține nicidecum pe realizările lui trecute, ci pare, în mod paradoxal, îndreptat spre viitor.

David Esrig face parte din acea categorie de oameni peste care bătrânețea nu dă năvală ca un dușman nedorit și ca un cataclism fiziologic, ci pare mai degrabă că odată cu ea aduce înțelepciunea și nu sclerozarea, optimismul, nu paseismul și nostalgia după epoci de aur și, în plus, o energie și o limpezime a gândirii pe care puțini dintre noi reușesc să le mai aibă, chiar și la vârste mai fragede. Cu o alură ca a lui Andrei Pleșu (cu care seamănă în mai multe privințe), îmbrăcat în reiați gri și într-un pulover negru lejer, purtând mereu după el o *monstruozitate* (cum singur o numește) de telefon mobil învelit într-o husă din piele maro și care se bălăngăne neîncetat, în funcție de virajele bruște și piruetele imprevizibile pe care proprietarul lui le face în focul unei idei, în erupția de energie care izbucnește când are revelația unei soluții, atunci când, ca un copil ager, vrea să spună totul dintr-o suflare și să împărtășească tuturor din sală descoperirea lui. Esrig poate începe o frază pe tonul cel mai calm cu putință, cu acel aer de bătrân atoateștiutor imperturbabil și o poate încheia într-o stare euforică, plină de însuflețire și emoție.

A-l urmări pe Esrig vorbind și lucrând cu actorii înseamnă a asista la un spectacol de idei de cea mai bună calitate, ce se încheagă într-un discurs concentrat și plin de umor. Se vede asta și atunci când Esrig, vorbind cu actorii, îi lasă pe aceștia pe un *plan secund*, pentru că el se adresează în primul rând publicului. E exact ca demonstrația unui magician ce îndreaptă atenția privitorilor asupra jobenului din care urmează să răsară minunea. Să nu se înțeleagă de aici că Esrig ar fi un narcisist căruia îi place să se audă vorbind, dimpotrivă, aparenta distanțare a regizorului de actor pare să dea roade pentru acesta din urmă și să-i creeze un spațiu autonom de căutare a drumului spre personaj.

Și dacă tot veni vorba despre *personaj*, trebuie să precizez care anume este distincția pe care o face Esrig între cele două planuri de care un personaj e condiționat: *planul funcției* și cel al *individualității.* Ambele planuri se cer locuite simultan de către actor și sunt condiții obligatorii pentru orice demers actoricesc. E interesant că, deși Esrig are o predilecție înspre a-și sistematiza discursul în concepte și termeni specifici, nu pune niciodată teoria înaintea practicii și, după fiecare monolog lucrat cu actorii în cadrul atelierului, se îndreaptă spre tablă pentru

La UNATC, în public: Nicolae MANDEA (jos), Cătălina BUZOIANU, Valeriu MOISESCU, Gheorghe CEAUȘU, Ludmila PATLANJOGLU, Ștefan VELNICIUC, Gheorghe DINICĂ ș.a.

a nota termenii operativi, termeni care, deși au în primă instanță o rezonanță relativă și ambiguă (*acțiune și contracțiune, acțiuni tranzitive și acțiuni intranzitive, semnificant, semnificat*), capătă o valoare și un sens deplin tocmai în această fază, *a posteriori* fazei de lucru.

Recunosc că Esrig m-a fascinat din primul moment prin elocința sa rafinată, prin felul deloc pedant cu care făcea referire la Hegel, Bahtin, Propp, Caillois sau Eco, prin eleganța și subtilitatea cu care reușea să transceadă un context teatral în favoarea unuia mult mai larg, situat câteva etaje mai sus în ierarhia spiritului, și totodată prin firescul cu care, după o astfel de evadare în *universal,* reușea să revină în concret, în *situația dată* pentru a-și continua lucrul cu actorul.

Se știe prea bine că uneori regizorii mult prea *intelectuali* și prea îmbibați de carte dezamăgesc prin montări sofisticate și dantelate cu *Idei* dintre cele mai prețioase, dar care nu reușesc mai niciodată să comunice, să se facă percepute în mod visceral de către spectator și să coboare din abstractul cel mai diafan în scena atât de concretă. Nu e de preferat nici regizorul-meșteșugar, care nu mai citește cărți, nu mai vede filme și teatru *pentru a nu se lăsa influențat de elemente exterioare*, și care se încumetă cu curaj și prostie să descopere din nou apa caldă. Din punctul meu de vedere, David Esrig reprezintă o simbioză rară între o cultură umanistă solidă, un histrionism efervescent, un simț cât se poate de pământesc al scenei și o capacitate strălucită de interacționare cu actorul, calități ce-l situează în categoria atât de restrânsă a *regizorilor-gânditori*, a celor ce nu contenesc să caute o nouă perspectivă asupra teatrului și a rostului său în lume.

După unii, *Diavolul se ascunde în detalii*, după alții, Dumnezeu. Cert e că pentru Esrig esențialul se află tot în detalii. *Concretizarea situației; identificarea locului*

acțiunii; imagine artistică concretă; să aducem ceea ce vedem în abstract în concret, în ceea ce ochii noștri văd;, activarea imaginilor sunt doar câteva dintre expresiile folosite de David Esrig pe parcursul lucrului cu actorii în cadrul *workshop*-ului. Simpla lor folosire spune destul despre obsesia regizorului pentru concret și amănunt. Atunci când lucrează cu una dintre actrițe monologul de început al Olgăi din piesa *Trei surori*, nu se afundă în divagații generale, ci încearcă să calculeze cam câte caiete ar fi corectat Olga până în momentul în care începe acțiunea. Fiecărui actor în parte îi cere să-și potențeze capacitatea de a se raporta strict la imagini concrete. Dacă și-ar publica cursurile de teatru, ele ar putea sta foarte bine lângă cursurile de literatură ale lui Nabokov, un alt mare maniac al detaliilor și un maestru incontestabil al stilului. Vorbind despre *euforia personajului*, Esrig nu uită să adauge: *actorul nu trăiește numai conținutul emoției, ci și forma ei. Stilizarea personajului ca mod de trăire în scenă* – spune din nou Esrig. În același timp, el pomenește, atunci când îl elogiază pe Aureliu Manea, că actorul nu trebuie să uite de *linia existențială* a piesei, *de înlănțuirile vizibile și invizibile care străbat textul.*

Atunci când o actriță îi prezintă un monolog din *Fedra* lui Racine într-un registru exagerat de romanțat și patetic, Esrig devine necruțător: *„să nu risipim emoția; schimbă atitudinea față de personaj; revalorifică acest raport; lasă tragicul să vină; nu trăi o durere despre care nu vorbești încă; nu luați rezultatul final drept început; nu supraîncărcați"* sunt câteva dintre directivele regizorului.

Esrig se raportează la texte printr-un tip de *insolitare* care-i permite să se apuce de lucru fără nici un fel de idei preconcepute. Cere actorilor să coboare personajele de pe soclu, chiar cu riscul de a cădea în cel mai banal *punct zero*, ba chiar le cere să folosească acel *punct zero* ca pe o sursă de reîncărcare, ca pe un acumulator. Observă că, în teatrul declamator, lipsa acestui element face ca acțiunea să se dilueze și în scenă să nu rămână decât cuvântul. Tot în acest sens îi avertizează pe actori să se ferească de *fenomenul Salomeea* (capul ce vorbește fără corp) și îi îndeamnă să se implice cu totul în scenă.

Lucrurile devin mai complexe odată ce Esrig vorbește despre *procesul de transformare a acțiunii scenice în fapt artistic structurat, despre identificarea acelei valori a actorului în raport cu personajul și despre atingerea unui nivel estetic ridicat.* Abia de aici începe calvarul actorului și din acest punct se naște adevărata sa muncă de creație. Lucrurile deja depind mai puțin de regizor și mai mult de forța și talentul acelui actor care are conștiința că este parte vie dintr-o operă de artă.

Influențat enorm de Meyerhold (după cum singur mărturisește), un ultim continuator al avangardei (Gellu Naum a constituit se pare interfața cea mai importantă între Esrig și avangardă) *din care nu am ieșit încă* – după cum tot el precizează – atașat puternic de cultura rusă (îl traduce în facultate pe Stanislavski și este bun prieten cu Toporkov) și de limbajul teoretic al formaliștilor ruși (și implicit al structuraliștilor de mai târziu pe care pare să-i fi citit cu acribie), format ca regizor într-un teatru românesc pornit pe experimente , este cenzurat și obligat să aleagă exilul din cauza comunismului, se stabilește în Germania, unde, cu profesionalism teuton și cu un spirit căutător de noi drumuri (nu asta face avangarda?) înființează un teatru și o școală de profil, devenind unul dintre cei mai strălucițipedagogi ai școlii teatrale europene.

Ironia este că în urmă cu câteva decenii , aflat în România, Esrig era în așteptarea unui Godot care n-a mai venit deloc (din motive deloc metafizice, ci cât se poate de *concrete*), iar astăzi, același Esrig se întoarce cu un spectacol pe celebrul

text beckettian, parcă pentru a compensa greşelile istoriei şi a ne ajuta să fim mai puţin amnezici.

Notă:

David Esrig şi avangarda în teatru . Acest eveniment, organizat de Teatrul Metropolis şi UNATC, în colaborare cu ArCub (Bucureşti 19–26 noiembrie 2006), face parte din proiectul de cercetare „Teatrul românesc şi integrarea europeană: valori comune, creaţii şi personalităţi universale", coordonat de criticul şi profesorul universitar Ludmila Patlanjoglu.

Cristian DUMITRU

Monologul ca dialog. WORKSHOP cu profesorul David Esrig

Timp de douăsprezece zile, în a doua jumătate a lunii noiembrie 2006, regizorul **David Esrig,** profesor-fondator al Academiei de Teatru şi Film Athanor din München, a condus un *workshop* la fostul Theatrum Mundi. Noul *look* al sălii de pe strada Mihai Eminescu – cu cele trei uşi metalice, supradimensionate, parcă decupate din filmul expresionist al lui Fritz Lang – pare, deocamdată, singura legătură cu denumirea actuală a teatrului: Metropolis. Evenimentul, pentru că vorbim de un eveniment, a fost întregit de prezentarea spectacolului ***Aşteptându-l pe Godot.*** Cei care au fost astă-vară la Festivalul de la Sibiu au avut ocazia să-l vadă jucat de foştii absolvenţi Athanor. Ar fi fost, într-adevăr, păcat ca doar cei câţiva spectatori care încăpeau în autobuzul cu destinaţia Biserica Cisnădioara să fie martorii privilegiaţi ai acestei montări şi iată că, la Bucureşti, *Godot* a avut parte de încă două reprezentaţii. Rezultatele muncii de peste un an asupra partiturii lui Beckett – considerată de profesorul-regizor capodopera teatrului *existenţialist*, iar nu *al absurdului*, cum este catalogată, în general – au fost împărtăşite cursanţilor, dar şi publicului interesat, prin mici felii interactive de repetiţii deschise, variante la un spectacol „mereu în lucru" – după cum a ţinut să amintească David Esrig.

Atelierul în sine şi-a propus să urmeze câteva trasee: *De la cuvânt la imagine*; *Intenţia interioară – motor al acţiunii scenice*; *Filmul interior – matca constituirii intenţiei de acţiune*; *Realitatea filmului interior – cheia transformării prezenţei fizice a actorului pe scenă într-una magică*; *Raportul hotărâtor dintre impresie şi expresie.* Pentru a le putea parcurge pe toate – din motive de prea puţin timp şi număr mare de cursanţi înscrişi (peste 150) – profesorul David Esrig a propus să se lucreze doar monologuri deja interpretate pe scenă şi, prin urmare, „consolidate". Am asistat astfel la frânturi de roluri în parte cunoscute din spectacolele ultimelor stagiuni: Olga din *Trei surori* de A.P. Cehov, de la „Casandra", unul dintre cei trei Raskolnikov ai lui Kordonskyi, de la „Bulandra", Posthumus din *Cymbeline* de Shakespeare de la Odeon, Jake din *Minciuna din mine* de Sam Shepard, Sorina din *Înşir'te mărgărite* de Eftimiu, ambele de la „Nottara", Maxim din *Plastilină* de Vasili Sigarev de la Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu, Grace din recentul spectacol cu *Purificare* de Sarah Kane,

de la Teatrul Național din Cluj, dar și Gura din *Nu eu* de Beckett sau o *Chiriță* de la Universitatea Hyperion.

Într-o lume artistică derulată „pe repede-înainte", atât în film cât și în teatru, lucrul actorului cu sine însuși devine mai mult ca oricând o necesitate. Spectacole montate sub presiunea unui *dead-line*, secvențe filmate în doar două–trei duble fac ca munca regizorului cu actorul să fie pe cât de rapidă pe atât de „concentrată". Nu doar lipsa de antrenament, de disciplină a interpreților este evidentă, ci și o știință minimală în abordarea sau pregătirea rolului. Încă de la primul monolog, David Esrig i-a avertizat pe tinerii participanți că nu intenționează să găsească o soluție regizorală „mai bună" decât cea din spectacol, ci să ajungă, împreună cu actorul, la o reconstrucție logică, dar și creatoare, a intențiilor și situațiilor ce determină *acțiunile* (prin acestea înțelegând inclusiv *afirmațiile*) personajului. Un prim indiciu: „Monologul nu este o adresare în eter, ci un dialog". El trebuie abordat, într-o primă etapă, ca interacțiune cu un adresant imaginar. „Poate ne e de ajutor să descoperim faptul imediat care precede acțiunea." De ce personajul monologhează acum, exact în acest moment și nu ieri sau mâine? Cu tact, profesorul mai propune o cale de acces: teoria *pragurilor* interioare la care ajunge personajul și pe care actorul trebuie să le marcheze și să le depășească. „Un monolog care transmite informații ar trebui să fie și o reevaluare a intențiilor, a situațiilor!" „De ce Olga lui Cehov și-aduce aminte tocmai acum, la aniversarea surorii sale, Irina, că în aceeași zi de 5 mai se împlinește

George IVAȘCU, directorul Teatrului METROPOLIS, coorganizator și gazdă a Atelierului DAVID ESRIG

un an de la moartea tatălui lor?" Întrebare vitală, la care trebuie să-și răspundă actorul: Ce anume declanșează monologul personajului meu? O altă etapă de lucru constă în ceea ce s-ar putea numi *sensibilizarea ambianței*: crearea de către actor a unor spații imaginare, care să ajute personajul, să-l încarce. Dacă interpretul lui Posthumus își imaginează o fereastră prin care vede un pluton de soldați mărșăluind pe străzile Romei, monologul pe care îl rostește personajul în singurătatea camerei lui („Bărbați–simpli bastarzi!") nu capătă oare cu totul alte nuanțe? *Filmul interior*, odată creat și derulat, devine, astfel, suportul declanșator (*declic*) al cuvintelor.

„Care e țelul acțiunii personajului?" „Care sunt pârghiile metamorfozei obișnuitului în neobișnuit?" Interogații, introspecții și permanente trimiteri la Stanislavski, Meyerhold, Artaud – și nu doar pentru că evenimentul organizat de Teatrul Tineretului Metropolis și U.N.A.T.C. „I.L.Caragiale" în colaborare cu ArCuB se desfășura sub genericul *David Esrig și avangarda în teatru* – într-un curs intensiv, care nu și-a propus să găsească soluții definitive, ci să provoace, să incite. Inclusiv prin indicarea câtorva titluri dintr-o bibliografie obligatorie, din care n-a lipsit un gen atât de drag și bine stăpânit de profesor, autorul unui volum de referință în domeniu, *Commedia dell'Arte – A picture History of Performing Arts.*

Timpul s-a dovedit prea scurt pentru împlinirea dorinței fiecărui participant de a trece măcar o dată prin fața baghetei dirijorului de imagini, de stări, de gânduri – regizorul David Esrig. Dacă cei mai mulți dintre noi nu ne-am văzut niciodată imaginea reflectată în acel fabulos spațiu al oglinzilor dintr-un spectacol antologic, dar atât de îndepărtat precum *Nepotul lui Rameau*, întâlnirea de la Metropolis a însemnat, cu siguranță, o „reevaluare", atât în relația cu teatrul, cât și cu noi înșine.

Alexandru ȘTEFAN

Munca actorului cu Esrig însuși

Primul meu contact cu regizorul David Esrig l-am avut anul trecut, când tatăl meu mi-a făcut cadou un CD cu înregistrarea radiofonică a spectacolului *Nepotul lui Rameau.* Fascinat de reușita acelui spectacol pe care a fost posibil doar să-l aud, în perioada 14–26 noiembrie, când a avut loc, la Teatrul Metropolis, evenimentul ***David Esrig și avangarda în teatru***, m-am hotărât să îmbrățișez următorul dicton învățat de la doamna Sanda Manu: „Orice auzi din gura unui creator de teatru evită să notezi! Când vei ajunge acasă îți vei aduce aminte numai ce ți-a plăcut, numai ceea ce e cu adevărat important pentru tine!" – eu cred că îmi aduc aminte totul, dar nu exclud posibile contraziceri!

Nu îmi voi rezerva dreptul onorant de a scrie despre creația regizorală a acestui renume de talie mondială, și nici măcar despre *Așteptându-l pe Godot*, sosit de curând de la Teatrul Athanor din Germania, dar despre ceea ce ține de domeniul experimentului și al învățării îmi voi permite câteva observații.

Printr-un concurs de împrejurări asupra cărora nu am avut nici o putere (într-un limbaj mai simplist, am putea spune că metroul circulă mai greu duminica dimineață decât în alte zile), am întârziat cincisprezece minute la primul *work-shop*. O mare de priviri răutăcioase s-au abătut asupra mea ca niște ulii... M-am uitat cu teamă

în ochii domnului regizor, mi-au trecut prin minte toate zilele în care întârziam la cursurile de actorie şi mi se spunea să ies afară şi să nu mai întârzii, şi am înghiţit în sec. Mare mi-a fost mirarea să aud un glas blând ce mă invită să iau loc... şi nu oriunde, ci cât mai aproape de scenă, pe un scaun anume! Parcă eram fiul risipitor întors din patima desfrâului urban. Dacă întregul public mă înfuriase (vroiam să strig la toţi că habar n-au ce înseamnă să vii cu metroul duminica tocmai din Berceni), gestul domnului Esrig m-a făcut să roşesc: eu greşisem, şi dumnealui mă trata cu o bunăvoinţă ce mă copleşea! Omul acesta nu numai că mă vedea, dar îmi înţelegea nesuferita situaţie de întârziat la masă!

De fapt, puţini ştiu cât de important e ca cineva să observe că exişti! Reversul medaliei e atunci când citeşti o cronică răzleaţă la acest eveniment cu subtitlul „Chiar pare că s-a născut un nou teatru pentru tineri", în care autorul, lăsându-şi greutatea ideilor pe tastatura calculatorului, scrie: „În sală au fost vreo patru regizori. Scenografi, coregrafi, dramaturgi şi traducători nu am văzut. Păcat" – da, mare păcat că nu ne-a văzut! Pe mine, studentul la teatrologie, alături de cel puţin alţi zece, pe colegii mei de la regie şi de la scenografie, probabil ne-a trecut la rubrica spectatori! Mare păcat... pentru că domnul Esrig ne-a văzut şi, deseori, când se adresa publicului spunea „dragi studenţi"... pentru că noi eram majoritari!

Pentru a pătrunde în atmosfera de laborator, a trebuit să aflu în primul rând că munca actorului cu sine însuşi se impune la sfârşitul secolului XIX ca o necesitate într-o societate a eficienţei rapide. Regizorul nu e obligat să asculte nevoile actorului mai mult decât pe cele ale spectatorului. Publicul vrea acum, aici, rapid, un spectacol care să-l emoţioneze. De aceea, lucrul individual a căpătat o importanţă primă în această meserie. Mecanismul creativ trebuie înţeles şi declanşat ori de câte ori e nevoie.

La un moment dat, cineva din public a îndrăznit să ceară o bibliografie – câteva titluri orientative... cu alte cuvinte... să ştim şi noi ce a citit omul acesta pentru a deveni genial! Având în vedere înclinaţiile mele teoretice, mi-am trădat principiul de pornire si am luat un pix şi o foaie: voi nota orice autor de care nu am auzit! Dar cărţile recomandate nu erau străine iniţiaţilor: Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Artaud, Diderot, Riccoboni ş.a.!

Important nu era cât de dificilă sau ermetică este teoretizarea teatrului, ci felul în care noi o percepem, pentru ca mai apoi să o aplicăm. Cu alte cuvinte, dacă am putea spune că există o metodă de lucru ce poartă marca „Esrig", atunci ea este deja teoretizată de autorii sus-menţionaţi.

De obicei, la *workshop*-uri, ca într-o clasă de elevi, se remarcă un cursant; dacă nu prin talent, atunci prin dăruire, şi dacă nu prin dăruire, atunci prin felul în care îl impulsionează pe maestru să lucreze cu el. Nu am putut să nu observ dăruirea domnului Esrig faţă de un monolog al lui Raskolnikov din *Crimă şi pedeapsă*. Episodul îl prezenta pe erou în momentul interogatoriului, când îşi expune ideile asupra dreptului individual de a hotărî asupra vieţii unui alt om.

Procesul interior al actorului era foarte complicat: personajele lui Dostoievski sunt ele în sine damnate să se zbată infinit între două extreme. Raskolnikov e pus în situaţia de a-şi căuta singur motivaţiile unei crime. Nu îi este uşor, a studiat Dreptul, iar acum a ajuns în faţa unui poliţist stupid care în prostia lui nu poate înţelege măreţia unei idei salvatoare.

În prima zi de lucru, actorul şi-a prezentat varianta de scenă: Raskolnikov îşi exprimă ideile. Cu scuzele de rigoare, domnul Esrig l-a rugat să ţină cont de alte indicaţii, nu pentru a desface un mecanism, ci pentru a-l reasambla într-o manieră

constructivă. Am asistat la un set de exerciții scurte, un fel de antrenament al minții: Raskolnikov își exprimă ideile pentru că e anchetat. Cu toate astea, indicația „Să te mai gândești!" nu întârzie să apară!

Peste câteva zile, același actor, cu același text, captează un interes mult mai mare: ceva interior îl împinge să acționeze altfel, în sensul bun al cuvântului: Raskolnikov, involuntar forțat de anchetator, își exprimă spontan ideile!

Procesul acesta cred că s-a repetat în cazul fiecărui cursant. Și dacă nu cu aceeași intensitate, atunci cu siguranță pe același drum.

Țin minte că această dăruire a domnului Esrig nu am sesizat-o numai eu. Colegii mei chiar mi-au spus: „Actorul care l-a jucat pe Raskolnikov a răspuns cel mai bine la indicații". Nu m-am putut abține să nu întreb „De ce?" „Pentru că era spontan! Chiar și pe Esrig l-a surprins!". „Cum așa?" „N-ai văzut cât de brusc începea textul, de multe ori întrerupând indicația?!"

De fapt, nu asta înseamnă spontaneitate! Asta înseamnă cel mult grabă sau plictiseala de a-l mai asculta pe regizor! Spontaneitatea actoricească intervine atunci când textul pare că e spus pentru prima oară în viața ta! O asemenea capacitate nu e niciodată nativă, dovadă fiind rezultatul din cea de-a doua zi de lucru!

Îmi las comentariile să se prelingă pe foaie, amintindu-mi de vremurile în care mi-am dorit să fi lucrat cu un asemenea pedagog: calm, atent, fin observator al atitudinii personale, poate ușor redundant, dar niciodată fără scop, și mai mult decât orice, cu un bun-simț extraordinar! Acolo unde sala întreagă își pierdea firea, el găsea soluția optimă de exprimare, rezolvând tensiuni pe cale să izbucnească – la un moment dat, spre sfârșitul unui curs, o doamnă din public a început să comenteze, poate inutil, tot ceea ce văzuse! Întrebarea pe care dorea să o pună era înfășurată

într-un discurs anost, ce l-a determinat pe un spectator mai impulsiv să strige în gura mare: „Mai bine taci din gură". Domnul Esrig a privit-o calm și atent până când ea a pus întrebarea. Răspunsul lui a fost atât de firesc, încât dacă aș fi fost în locul spectatorului nervos că nu e lăsat să iasă din sală ca să-și fumeze țigara, aș fi intrat în pământ de rușine: „Dați-mi voie să vă răspund la întrebare de-a lungul acestor ore pe care le voi ține aici!"

Același bun-simț se aplică poate și în teatru, unde nu există cuvinte trecătoare, fraze manieriste, inutil explicative sau situații întâmplătoare. Totul e justificat de un fapt ce fie că îl vedem, fie că nu-l vedem, continuă să existe în mintea actorului. Primul pas e, deci, asumarea cuvintelor, transpunerea lor în act artistic.

Justificarea nu e niciodată de ajuns. Ne aflăm la nivelul cotidianului credibil, la un „eu sunt" real...afirmativ și civilizat! Dar domnul David Esrig nu ne-a vorbit despre un "teatru civilizat", al acțiunii scenice față de care nu avem decât empatie! El era în căutarea actului artistic devenit existențial, al întrebării ultime: „cine sunt eu?"... transformată în conștiință activă. Aici, la civilizație, se opintesc mai toți actorii. De la primele ore de work-shop, și până la ultimele am aflat că în teatrul românesc „civilizatul" omoară arta. Acel „în general" stanislavskian ucide tot ce poate fi mai frumos pe scenă. „Nici nu mi-am dat seama că ai spus text", a remarcat de câteva ori domnul Esrig: „Aveam impresia că vorbești cu mine!" – relaționarea între două persoane nu se identifică niciodată cu relaționarea între actor și public. O fată chiar și-a început lucrul cu remarca „Mă voi adresa dumneavoastră pentru a-mi fi mai ușor". Dar oare așa vroia Stanislavski să spună că se face teatru?

Nedumerit de faptul că rezonanța la indicații era foarte redusă, mi s-a răspuns din public (metaforic vorbind) că e nevoie de foarte multă muncă, și mi s-a exemplificat cu spectacolele interactive la *Așteptându-l pe Godot*: „Iată, deși spectacolul se joacă, totuși se mai lucrează!" Absolut întâmplător, am văzut și spectacolul integral, permițându-mi să reliefez toate comparațiile posibile. Există o diferență fundamentală între munca de formare și antrenamentul de menținere. Munca de formare coincide cu nașterea actorului, cu dobândirea capacităților prime de adaptare spontană la indicații, pe când antrenamentul e ceea ce Andrei Șerban numea la actorul român „mecanism ruginit", e sistemul ce trebuie menținut și nu inventat. „Să facem altfel" înseamnă exercițiu de întreținere. „Să facem așa" e regie!

„Arta e anarhică și liberă", ne-a spus domnul Esrig și de aceea afirmarea ei e favorizată de regimurile dictatoriale. Nu trebuie să vedem în asta un omagiu adus totalitarismului, ci o stare de fapt: arta se dezvoltă grație încorsetărilor. Mecanismele ei interioare se declanșează „împotriva" a ceva și niciodată „grație" cuiva. Încorsetarea actorului reprezintă o tentativă scenică, un *obligo* ce-i favorizează afirmarea. Așadar, să terminăm cu libertinajul!

Faptul existențial al actorului e acela care, așa cum spunea Artaud, permite desfășurarea pe scenă a unei forțe inexplicabile. El nu survine niciodată în urma unei invenții spontane, ci numai în urma antrenamentului, atunci când explorând toate potențele scenice, ajungi la varianta care te zguduie pe tine ca artist, făcându-te să-ți conștientizezi rostul.

Datorită acestui scop, cred că metoda de lucru a domnului Esrig nu coincide în totalitate cu cea a lui Stanislavski, în ciuda similitudinilor. Cred că abia aici se află sâmburele de genialitate al acestui regizor. La colocviul despre avangardă, a stat alături de doi mari actori cu ajutorul cărora montase cândva *Nepotul lui Rameau*: Gheorghe Dinică și Marin Moraru. În comportamentul acestor oameni am înțeles scopul domnului Esrig: artistul desăvârșit!

TZARA și negația afirmativă

Irina Atanasiu, verișoara lui Tzara, mărturisește într-o scrisoare: „*Prin mama, am înțeles că Tristan a fost un copil de o vioiciune neobișnuită. Își amintea că în timpul procesului Dreyfuss, care a avut un răsunet puternic în Franța și în lume, și comentat desigur și în familie, Tristan alerga prin casă strigând «Daifus nevinovat, Estehazi (Esterhazi) vinovat»*"[1] – stau și acum și mă întreb, câte pagini pline de frământare nu dedică Proust acestui subiect în al său *Timp regăsit?*

Observația o folosesc nu pentru a marca un moment din intimitatea lui Samuel Rosenstock, ci pentru a face o analogie (sper eu) fină cu spiritul său negativist, atât de tipic dandy-ilor. Iar dacă nihilismul se afirmase ca o doctrină de sine stătătoare datorită remarcabilului Nietzsche, gândurile lui Tzara aveau să ajungă și mai departe, în sfera negării totale.

În 1916 războiul părea că nu se va mai sfârși. Pleacă din Moineștiul său natal împreună cu Marcel Iancu. Unul pentru a-și definitiva studiile de filosofie, altul pe cele de arhitectură. Numai că situația se complică, iar Zürich-ul devine un refugiu. Cu o atitudine declarată împotriva războiului, dar totuși lipsindu-i speranța unei păci salvatoare, înconjurat de un prost gust ce parazita întreaga artă și toate domeniile ei, într-o lume de „*convenții scheletice*[2]" enervante, Tristan Tzara reușește să contureze principiile unei antiarte, o revoltă totală, și cât se poate de necesară. Umor, scandal și negare absolută!

Trei generații Rosenstock

Istoria teatrului păstrează vie amintirea unor spectacole de senzație:

27 martie 1920. La Teatrul Maison de L'Oeuvre, acolo unde în 1896 Lugné-Poe declanșase o zarvă de neuitat cu *Ubu roi* al lui Alfred Jarry, se prezintă patru scheciuri: Ribermont cu *Serin muet*, Breton și Soupault cu *S'il vous plaît*, Paul Dermee cu *Ventriloque désacordé* și Tristan Tzara cu *La Première Aventure céleste de monsieur Antipyrine.* Mecanismul folosit este într-adevăr, diabolic: o roată de bicicletă amintind de creația lui Duchamp, panouri cu inscripții ermetice, costume ridicole in viziunea lui Picabia, și multe, multe corzi intinse pe scenă. Se dorește surprinderea cu orice preț! Spectatorul trebuie uimit, derutat, traumatizat, dacă se poate! A doua zi, cea mai pertinentă observație pare a fi lui Georges Charnesol, care în revista *Comoedia* susține ca Tzara nu face altceva decât să continue munca lui Jarry: *„Dada vrea abolirea întregii arte si a intregii literaturi"*[3]

Noapte, 1924. Tzara scrie piesa *Batista de nori.* Este pusă în scenă de Marcel Herrand; la Teatrul La Cigale. Spectacolul se joacă pe o scenă-cutie, în care actorii stau de-a lungul întregii reprezentații. Spun replica, își schimbă costumul, improvizează o scenetă comică, în timp ce colegii lor își spun în continuare textul de bază. De data asta, decorul e mai simplu. Pe fundal sunt proiectate fotografii cu diferite spații în care se presupune că se petrece acțiunea. Dintre opiniile vremii ne atrage atenția Étienne de Beaumont: *„Este teatru pur în ceea ce are el mai creator și mai liber. Actorii, decorurile, concepția scenică, toate la un loc sunt o mărturie a sensului tragic și a inspirației profunde pe care spiritele clarvăzătoare le-au detectat de mult în opera lui Tzara sub aparența umorului"*[4]

Dacă expresionismul mai credea în artă, Dada nu o mai face!

În privința termenului-cheie, variantele circulă nestingherite: Hans Arp notează în jurul anului 1921: *„Declar că Tristan Tzara a găsit cuvântul Dada în ziua de 8 februarie 1916 la orele șase seara. Eram prezent împreună cu cei doisprezece fii ai mei când Tzara a pronunțat pentru întâia oară acest cuvânt care a trezit în noi un legitim entuziasm"*. Ribermont Desaignes, scrie în anul 1946: *„un coupe-papier lunecase incidental între paginile dicționarului"*. O altă presupunere este că numele Dada îi este inspirat lui Tzara de către comunistul Karl Radek în perioada în care Lenin frecventa cabaretul Voltaire. Personal, citesc cu uimire în paginile revistei „Beaux arts" opinia lui Giovanni Lista, conform căreia totul e de fapt o legendă, iar cuvântul este folosit pentru prima oară de Paul Gauguin: *„En fait, c'est Paul Gauguin qui a utilisé le premier le mot dada, au plus fort de la polémique en vigueur à son époque sur la manière de reproduire un cheval pendant la course. Balayant la quéstion de savoir si les quatre sabots du cheval touchaient terre, Gauguin avait affirmé qu'il préférait revenir au cheval de son enfance, le petit dada du bois."* [5] Autorul susține cu simplitate: *„Cuvântul Dada l-am găsit din întâmplare în dicționarul Larousse"*, și la fel de simplă este și părerea pe care o are asupra întâlnirilor cu viitorul mare lider comunist: *„Nu știam pe atunci că Lenin era Lenin. Am aflat mai târziu!"* [6]

Spre deosebire de alte curente, *dada* nu era menit să se autodistrugă de rutină. Poetica lui afirma în sine o ieșire permanentă din canon, deci problema unei dogmatizări mortale era departe. Modernitate exploatată la maxim: *dadaismul* va ajunge a fi anticubist, antifuturist, antiexpresionist, și chiar antisuprarealist. Se susține acum, la mulți ani după, că, în locul distrugerii, dadaismul a uitat să mai construiască ceva. Acest lucru îl realizează André Breton. *„Refuzului total, spontan, primitiv, al*

Fotografiile sunt reproduse din volumul *Tristan Tzara, omul care a pus la cale revoluția Dada*, de François Bout, cu permisiunea doamnei Adina Chenereș directoarea Editurii Compania.

mișcării dada, suprarealismul îi substituie căutarea experimentală, științifică, sprijinindu-se pe filosofie și psihologie"[7]. Concurența aceasta rămâne vizibilă nu numai la nivel ideologic, dar și istoric. Marea confruntare a celor doi capi spirituali se impune ca o dovadă vie. În 1919, Breton și Tzara corespondează într-un schimb de plăcute amabilități. „Fostul" medic cazat acum într-o cameră la Hôtel des Grands Hommes se arată entuziasmat de manifestul „fostului" Samuel Rosenstock: *„Am în aceeași măsură ca și tine pasiunea de a distruge. Dar n-ar fi oare mai bine s-o tăinuim?"*[8]. Prin 1924, în urma succesului de la Cigale, cu piesa *Mouchoir de Nuages,* Tzara vede în Breton un profet tiranic. Ruptura dintre ei se definitivează zece ani mai târziu.

De fiecare parte a baricadei, acuzațiile erau îndreptățite. Dada era un provizorat, pe când Breton dorea un stil încetățenit. Revolta trebuia transformată cumva în revoluție.[9]

Ceea ce a urmat, sau mai bine zis, unde au ajuns lucrurile, puțin importă. Dadaismul a trebuit să apună, deoarece în focul gândirii sale nu erau puse destule paie, iar suprarealismul, din revoluție totală și de sine stătătoare s-a transformat în unealta unei alte revoluții: cea socialistă.

De fapt, unul dintre cele mai importante momente de însingurare ale poetului va fi acela în care va realiza că această revoltă se uzează: *„Mi-am dat seama că ceilalți scriau, dacă nu pentru a parveni, cel puțin pentru a-și umfla contul în banca relațiilor, cont care le va deschide cândva porțile unei Academii pe care eu m-am căcat tot timpul"* [10]

Dada este independență și abolire totală, subiectivitatea care detronează orice critică, frumusețea nedecretată, noutatea admisă irefutabil ca valoare, neîncrederea față de comunitate, sfâșierea rugăciunilor și a durerii, nepăsarea ca manieră de a trăi, dezordine, dezorganizare, demoralizare, distrugere... pe scurt... o lume ce se leagă de trecut numai prin contraste!

„Actul suprarealist cel mai simplu constă în a ieși în stradă cu revolverele în mâini și a trage, cât poți, în mulțime. Acela căruia nu i-a venit, cel puțin o dată, cheful să termine astfel cu măruntul sistem de înjosire și îndobitocire aflat în vigoare își are locul său gata stabilit, în această mulțime, cu țeava în dreptul burții" [11] – scria Breton în cel de-al doilea *manifest* al său. Dar ura aceasta canalizată, interiorizarea psihică și refularea controlată îi erau străine lui Tzara.

„Există oameni ce explică pentru ce există alții care învață. Suprimați-i și pe unii și pe ceilalți și nu va mai rămâne decât Dada" [12]

Într-o lume în care logica e o *„boală organică"* complicată și incomprehensibilă, nu poate exista adevăr absolut, acțiunile nu se pot justifica, dubiul se abate asupra minții, iar arta rămâne singura salvare, singurul domeniu *„gângăvit"* de atâtea secole, pe care omul și-l trasează singur, după pofta inimii. Omul trebuie să țipe, să se elibereze, să nu mai apeleze la morală ca la o *„infuzie de ciocolată"*, să nu se lase târât de sentimentalisme în groapa fără fund a cauzalităților, să creadă în orice zeu, produs spontan de propria-i minte.

„Cine este împotriva lui dada este cu mine a spus un om ilustru, dar a murit pe loc. L-au înmormântat ca pe un adevărat dadaist. Anno domini Dada" [13]

Evident, ca orice reprezentant respectabil al avangardei, Tzara se va arăta fascinat de cultura Africii, spațiul primordialității. Numai că dacă pe Apollinaire îl interesase în mod special aspectul cultural-primitiv al vechii Africi, Tzara se arăta atras mai degrabă de modalitatea de dezvoltare a unui stat aflat în stadiu incipient, lupta acestuia pentru eliberare... de ce să nu recunoaștem... Falansterul, sau Cevengurul în devenire! Era un loc ce trebuia ferit cu cea mai mare atenție de

René CREVET, Tristan TZARA şi Jacques BARON în 1922

„necruțătorul împărat al muștelor" ce se numea capitalism. Acest hobby nu îi motiva numai crezul cultural, dar și pe cel politic, pentru că eseul *Arta popoarelor negre* e scris în 1955.

Luna octombrie a anului 1956 îl trezește pe Tzara la o nouă realitate, înăbușindu-i avântul socialist, la fel cum războiul îi înăbușise lui Boccioni exaltarea războinică. La Budapesta, în cadrul unei întâlniri a Uniunii Scriitorilor Maghiari se autoexclude din Partid prin intermediul unui interviu stânjenitor, în care își exprimă opinia asupra situației din Ungaria. Deși povestea asta îi privea mai mult pe suprarealiști, gestul lui Tzara nu trebuie înțeles ca fiind întâmplător. Dorința lui fusese permanent aceeași, pe când evoluția comunismului nu.

Ce vroiau de fapt toate aceste emanații artistice scandaloase? Ce vroia în sine spiritul tulburat al lui Tzara? Ne-am obișnuit să spunem că dadaismul a fost primul pas pe care l-a făcut arta în modernitate și, mulțumiți de această concluzie, descoperim prezentul într-o lumină cu totul nouă.

Hazardul celebrei afirmații *„Luați un ziar. Luați o pereche de foarfece. Alegeți din acest ziar un articol având lungimea pe care vreți să o dați poemului. Tăiați articolul. Tăiați apoi fiecare cuvânt și puneți-le într-un sac. Agitați ușor."* ... nu simboliza decât o revenire la stadiul prim de evoluție culturală, acela în care întregul trecut este ciopârțit, pentru ca din rămășițele lui să ia naștere viitorul. Măștile făcute de Marcel Iancu pentru Cabaretul *Voltaire,* chipurile africane schimonosite de liniaritatea arhitecturală brutală a prezentului, nu erau altceva decât un simbol al acestei perpetue căutări a libertății. Într-adevăr, dacă expresioniștii vor nega știința și pozitivismul lui Comte, în timp ce futuriștii îl plagiază, dacă suprarealiștii se vor

pierde într-un univers oniric, pe când constructivismul într-unul social, ceea ce îi mai rămânea de făcut lui Tzara era să nu mai accepte nimic:

„Proclam opoziția tuturor puterilor cosmice la această blenoragie a unui soare putred ieșit din uzinele gândirii filosofice, lupta înverșunată cu toate mijloacele dezgustului DADAIST. Libertate: DADA, DADA, DADA, urlet al culorilor crispate, împletitură a contrariilor și ornamente grotești și inconsecvențe ale tuturor contradicțiilor: VIAȚA."[14]

Dacă *suprarealismul* era voința unor minți îmbătrânite, *dadaismul* era scâncetul unui copil. Spre deosebire de filosofiile existențialiste ce aruncau figura omului într-o angoasă infinită, dadaismul, așa cum o arată și numele, era de un optimism extrem, ... naiv și genial în același timp. Era primul cuvânt pe care trebuia să-l grăiască omul secolului XX. Credințele taoiste văd în pruncie un simbol al spontaneității și al simplității naturale. De aceea propun să nu-l mai căutăm pe Tzara prin volume masive legate cu fir aurit. Propun să asistăm la joaca unui copil ce decupează cuvintele dintr-un ziar. Vom fi mirați să descoperim că, de fapt, el nu neagă cultura, ci o afirmă, o conștientizează și o asimilează propriului său univers.

Bibliografie:

Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX,* Ed. Meridiane, 1968.
Ovidiu Drimba, *Teatrul de la origini și până azi,* Ed. Albatros, 1973.
*** *Steaua,* nr 4–5/ 1996.
François Bout, *Tristan Tzara, omul care a pus la cale revoluția Dada,* Ed.Compania, 2003.
*** *Connaisance des arts,* nr. 608, septembre 2003.
*** *Beaux Arts magasine,* nr. 256, octobre 2005.
*** *Art in America* , july 2006.

NOTE

[1] *Steaua,* nr. 4–5/1996.

[2] Citat în Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX,* Ed. Meridiane 1968, p. 141.

[3] François Bout, *Tristan Tzara, omul care a pus la cale revoluția* Dada, Ed. Compania, 2003, pg 79.

[4] *Ibidem,* p. 132

[5] *Beaux Arts magasine*, nr. 256, octobre 2005, p. 108.

[6] Francois Bout, *op. cit*, p. 37.

[7] Mario de Micheli, *op. cit*., p. 159.

[8] François Bout, *op. cit.,* p. 65.

[9] Faptul că suprarealismul reprezintă o mișcare de avangardă coerentă în comparație cu analoagele sale distructive este susținut și de reprezentarea figurativă. Dacă dadaismul distrugea forma, culoarea, nuanțele și umbrele în detrimentul unui hazard obositor, iată că Magritte, Max Ernst și Salvador Dali, folosind tehnica de redare fotografică a mediului oniric, apropie până la limita grotescului suprarealitatea de realitate.

[10] François Bout, *op. cit.,* p. 161.

[11] Citat în Georges Sebbag, *Suprarealismul,* Ed. Cartea Românească 1999, p. 23.

[12] Citat în Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX,* Ed. Meridiane 1968, p. 277.

[13] *Ibidem*, p. 277 – nu putem ști cu siguranță dacă referința are în vedere o persoană care a existat cu adevărat. Cert este că Paul Claudel, într-un interviu din iunie 1925 acuză dadaismul și suprarealismul, considerându-le mișcări pederastice. Evident, avangarda, în frunte cu Éric Losfeld contraatacă. Partea interesantă a întâmplării se produce însă în seara de 22 februarie 1955, la Paris, pe rue Fontaine, unde un grup de doisprezece suprarealiști în frunte cu Breton pun la cale un joc: desemnarea a trei persoane a căror dispariție e de dorit. Primul loc îl ocupă Paul Claudel, care moare chiar în acea noapte. (Cules din „Sebbag Georges – *Suprarealismul,* pp. 31 și 37")

[14] François Bout *op. cit* , p. 44.

Ferruccio Soleri

Foto: Paul Preda

Andreea DUMITRU

Commedia dell'arte? Siamo seri! E' un lavoro!

Două săptămâni de lucru, fie şi intensiv, nu înseamnă mai nimic în comparaţie cu cei trei ani de studiu pe care îi prevede şcoala de *commedia dell'arte* în cadrul lui Piccolo Teatro din Milano. Cu toate acestea, peste 50 de tineri actori s-au prezentat, între 3 şi 6 noiembrie, la preselecţia pentru workshopul cu tema ***Măştile commediei dell'arte***, prin care Teatrul Naţional din Bucureşti a anunţat deschiderea Centrului de cercetări teatrale „Ion Sava". E greu de spus dacă simpla atracţie exercitată de numele lui **Ferruccio Soleri**, miticul *Arlecchino* goldonian, aplaudat în primăvară la Bucureşti, pe scena Teatrului „Bulandra", putea explica numărul mare al celor interesaţi să lucreze într-un gen atât de specializat. În ultima perioadă, ideea de atelier a început să funcţioneze la noi ca o supapă vitală pentru tot mai mulţi actori care nu îşi găsesc locul după absolvire or, dacă şi-l găsesc, asta se întâmplă mai degrabă discontinuu, în domenii tangenţiale pregătirii lor, în care e puţin probabil că se vor simţi vreodată cu adevărat împliniţi profesional. Din fericire, regizorii care au susţinut de curând preselecţii sau ateliere sunt Yuryi Kordonskyi, Andrei Şerban, David Esrig. Or, a face teatru în siajul acestor nume e uneori în măsură să legitimeze opţiunea pentru o profesie atât de capricioasă.

Dacă participarea *hors du commun* la preselecție e justificată, de neînțeles mi se pare dezinteresul pentru demonstrația deschisă publicului care a pus punct, pe 8 decembrie, stagiului de pregătire cu Ferruccio Soleri. Cu multă îngăduință aș spune că Sala 99 de la TNB a fost plină, deși s-ar fi cuvenit să fie astfel, dacă mă gândesc câte aplauze și suspine admirative am auzit la spectacolul lui Piccolo Teatro, în clipa de grație când exuberantul Arlecchino își scotea masca, expunând chipul istovit al actorului, un chip mult mai bătrân decât ne-am fi închipuit.

Așadar, cincisprezece tineri studenți și actori din București, Cluj, Iași și Sibiu (Orlando Ștefan, Victor Bucur, Florentina Țilea, Ana Maria Crăciun, Ramona Cutina, Alin Constantin State, Maria Buză, Elena Lorena Axinte, Alexandra Prigoreanu, Tudor Munteanu, Ana Maria Ghebuță, Marin Fagu, Lia Bugnar, Răzvan Oprea, Filip Odangiu), ajutați de tânăra interpretă de italiană Delia Valahe, au trebuit să-i țină piept fenomenalului Soleri. Poate că unui privitor inițiat rezultatele stagiului i s-ar fi părut mai degrabă irelevante, modeste. Am asistat, însă, la o demonstrație cu totul neobișnuită. Noi, spectatorii, semănam mai mult cu oaspeții cărora li se făcuse hatârul de a gusta din preparatele casei, dar care, pentru vina de a fi sosit prea devreme la cină, trebuiau să consume, sub privirea severă a gazdei, carnea crudă, legumele nefierte, aluatul necopt.

Soleri ne avertizase din start: „două săptămâni înseamnă prea puțin pentru însușirea unei tehnici foarte dificile" și cred că a făcut tot ce i-a stat în putință ca să ne convingă de justețea spuselor sale. Urma să asistăm la câteva secvențe, abia schițate (uneori reduse la „intrări" și începuturi de conversație), care aveau drept protagoniști două, rar trei personaje tradiționale ale *commediei dell'arte*: Pantalone, Dottore, Capitano, Arlecchino, Brighella, Colombina. Actorii se familiarizaseră, în principiu, cu toate, după care fiecare își alesese o mască (fără nicio intervenție din partea lui Soleri, întrucât – ne mărturisise acesta – nu îi cunoștea atât de bine încât să le îndrume opțiunea). Cum nu de puține ori s-a jucat în travesti și de fiecare dată cu masca neagră pe față (excepție făcând doar interpretele Colombinei), identitatea civilă a actorilor era lipsită de importanță. Oricum, nici nu putea fi vorba de elevi preferați, privilegiați sau răsfățați. Soleri îi trata pe toți cu aceeași exigență. Aș spune, chiar cu o *monstruoasă* exigență, căci simplele *corezzione* anunțate inițial aveau să se transforme într-un epuizant și destabilizator efort de perfecționare.

Niciodată până la această lecție deschisă nu mi-am dat seama cât de suspectă poate fi lejeritatea cu care îi pretindem scenei să restituie „firescul" vieții, al străzii. „Firescul" pe care îl admiram atât de mult la un actor desăvârșit precum Ferruccio Soleri s-a dovedit a fi, de fapt, un construct perfect artificial, obținut prin travaliu neîntrerupt și intens asupra detaliului infinitezimal de gest, de grimasă, de atitudine. Or, ce poate fi mai absurd decât un detaliu repetat până la saturație, în căutarea amprentei naturale, spontane, firești? În ochii lui Soleri, cea mai neînsemnată abatere de la desenul ideal al mișcării – abatere aproape insesizabilă ochiului-spectator – echivala cu o ofensă directă, cerând o intervenție promptă. „Pare ușor, dar e o muncă de precizie, pentru că publicul nu cunoaște povestea". Acuratețea și fluența detaliilor sunt fundamentale în jocul comedianului *dell'arte*, întrucât ele înlesnesc înțelegerea acțiunii. Și pentru că masca acoperă chipul, stările, sentimentele personajelor trebuie sugerate, fără niciun echivoc, exclusiv prin gesturi și prin poziția corpului. Dar tocmai aceste posturi convenționale, extrem de stricte păreau să le dea enorm de furcă actorilor. Crispați de posibilitatea greșelii, ei aveau tendința să-și execute mișcările

într-un mod mecanic, robotizat și nu ca reflex al stării de spirit (*stato d'animo*) a personajului. Soleri repeta obsesiv: în *commedia dell'arte*, „corpul vorbește". Dar pe lângă dificultatea de a-și susține propriile sarcini, fiecare interpret e răspunzător în egală măsură de sincronizarea cu partenerul de joc. Construcția secvențelor ascultă de principiul unui *crescendo* „cu pauze", care le îngăduie spectatorilor să interpreteze corect gândurile personajului, iar partenerului îi acordă timpul de reacție necesar.

Attento! Ferma! Controllati! Mettetevi d'accordo! Un'altra volta! Ancora, ancora un pocchino più basso!

Nicio concesie! Cea mai firavă intenție de a minimaliza rolul era spulberată pe dată: „Nu uita", îi atrăgea Soleri atenția unei actrițe, „miza servitorilor este mare, căci ei riscau să fie concediați în orice clipă". Indisciplina publicului era și ea sancționată: „Sst! *E difficile*!" Apoi, o altă indicație pentru actriță: „*Rapido nel gesto, gentile nella voce!*" Totul, de la faimosul *shock*, reacția rapidă și consternată care jalonează jocul comedianului *dell'arte*, la *una piccola reazzione*, trebuia să justifice dezvoltarea logică a acțiunii, în limitele omenescului și ale firescului. Pentru public, demonstrația devenise cu atât mai fascinantă cu cât părea mai solicitantă pentru actori. Din când în când, Soleri țâșnea imprevizibil din scaun pe scena improvizată, exemplifica el însuși, întotdeauna impecabil, vocifera, ba chiar manevra mișcările unei actrițe care nu reușea să redea lentoarea personajului său bătrân și gras. Privit din spate, Soleri părea, probabil, calm și atent, dar trăsăturile chipului său țopăiau, se agitau, preluând involuntar sarcinile imperfect îndeplinite ale celor aflați pe scenă. Și totuși, deși uneori vizibil incomodați de postura în care îi puneau reluările, repetițiile, indicațiile și observațiile lui Soleri, niciun actor nu crâcnea, nu se văita, nici măcar atunci când timpul de lucru prea scurt lăsa problemele în suspensie, nerezolvate.

Mărturisesc că după cele două ore cât a durat lecția deschisă, m-am întrebat ce mai rămăsese din cunoștințele mele despre *commedia dell'arte*. Și unde dispăruseră faimoasele ei atribute, improvizația și spontaneitatea? Descusută despre cele văzute acolo, m-am pomenit citându-l pe Soleri: *Commedia dell'arte? Să fim serioși! E o muncă!*

Lucrând și văzând – impresii din Atelier

Lia BUGNAR mărturisește că nu ratează niciun workshop important: „mă duc la oameni despre care se știe că sunt foarte buni în lucrul cu actorul". Motivația acestei „manii"? „Cred că a fi actor e un lucru care nu se împlinește cu adevărat niciodată. Actor devii continuu, așa încât de câte ori aud că un om a aflat ceva cert despre această meserie, sunt curioasă să descopăr și eu ce știe el." Participând, într-un interval foarte scurt, și la atelierul lui David Esrig de la Teatrul Metropolis și la cel al lui Ferruccio Soleri, Lia Bugnar a avut revelația că cei doi predau, în fond, același lucru: „cum să faci să ajungi la adevăr". „Te gândești că e *commedia dell'arte* și că acolo e ca în piață, niște tușe îngroșate – ei bine, nu, e chiar mai mult adevăr decât în teatrul realist. Mie, de fapt, nu-mi plăcea *commedia dell'arte*, dar mă interesa

Fără mască: Lia BUGNAR; cu mască: Filip ODANGIU

Foto: Paul Preda

un anumit gen de concentrare, expresivitate şi disciplină exterioară, în conexiune cu disciplina interioară. Tocmai pentru că nu-mi plăcea, am vrut să înţeleg mai bine. Lucrând cu domnul Soleri, am înţeles că e un teatru mult mai greu de făcut pentru că e mai economicos ca mijloace. El ne-a prevenit de la bun început că e o disciplină pe care o deprinzi în foarte mult timp şi că în niciun caz n-avem ce arăta după două săptămâni. Deşi era o muncă de laborator, până la urmă a acceptat să ţină o lecţie deschisă. În principiu, actorilor nu le place să fie priviţi când repetă, în «bucătărie», dar m-am bucurat c-a venit lume şi au văzut ce nebunie e, ce muncă minuţioasă. M-am simţit privilegiată că am participat la toată aventura asta şi că am aflat atâtea lucruri despre acţorie, despre mine, despre cum pot să răspund la comenzi, despre cum pot să mă concentrez. De cele mai multe ori, când ne dădea paşi mici de făcut, reuşeam să-i îndeplinesc pentru că, de fapt, acolo nu era vorba despre cum te mişti, ci despre cum gândeşti şi ce anume transmiţi în corpul tău prin comanda gândului."

Lia Bugnar îşi aminteşte şi că, la preselecţie, Ferruccio Soleri „căuta actori deschişi, foarte curioşi, interesaţi să lucreze. La mine cred că a simţit o triplă curiozitate, pentru că probele s-au dat timp de trei zile, iar eu am venit de fiecare dată cu altceva, cu un alt monolog, învăţat cu o seară înainte, tot încercând să fiu cât mai aproape de *commedia dell'arte*. Cred că dorinţa, insistenţa, seninătatea şi curajul meu l-au făcut să zică da, fata asta o să vrea să lucreze şi n-o să se enerveze când o s-o-ntorc de o sută de ori. Trebuie să ştiţi că la lecţia deschisă a fost pâinea lui Dumnezeu, amabil şi calm, şi a încercat să nu ne facă de râs în faţa publicului, deşi greşelile noastre erau mult mai mari decât spunea, dar în timpul lecţiilor obişnuite – la care, culmea, oricine avea acces şi chiar au

venit mulți studenți, oameni de teatru – era foarte pasional, coleric, un perfecționist. La început, toți eram în pragul infarctului, când țipa foarte tare, aveai senzația că ai făcut o greșeală catastrofală: de fapt, nu făcuseși decât să-ndrepți un deget pe care el vroia să-l ții altfel. Tot timpul sărea și te corecta și te maimuțărea, spunând: «nu așa! așa!» Dar avea stiluri foarte nuanțate de a lucra cu fiecare în parte. Desigur, un actor de 20 de ani care nimerește la un *workshop* cu cel mai mare actor de *commedia dell'arte* în viață s-ar putea să nu aprecieze acest lucru la fel ca un actor de 38 de ani. Eu m-am bucurat. Chiar dacă mai greșeam, vedea că mă interesează, vedea că am înțeles."

Ce nu s-a văzut, totuși, la lecția deschisă? „Întotdeauna, în centru se afla cineva care lucra, cu masca pe față. Te uitai, știai că-ți va veni și ție rândul să faci ce face el, dar n-aveai voie nici măcar, turcește stând pe margine, să ridici un deget, să repeți în șoaptă, pentru că se-torcea furios spre tine: «Ce faci? Asta-i gimnastică!» Orice mișcare care nu era cuprinsă în context, cu gândul, cu situația dată și sub atenta lui verificare, era complet greșită. Râdea de noi când venea dimineața și ne găsea încălzindu-ne: « în loc să vă contorsionați atât ar trebui să puneți în mișcare mușchii care trebuie atunci când vi se cere». El fiind un om de 77 de ani căruia, dacă-l vezi din spate, îi dai sub 40! Are o condiție fizică incredibilă.

Au fost două săptămâni, dar au părut luni, pentru că am lucrat câte șase ore pe zi, în doi timpi, ba mai stăteam și până la nouă seara, după ce pleca domnul Soleri, ca să mai exersăm. El ne sfătuise: «nu repetați niciodată singuri, trebuie să vă vadă colegii, să vă spună ce e greșit». Ce-am aflat în tot acest timp a fost ce nu trebuie să faci, cât de greu este să cureți, să renunți la mișcări,

la comentarii. Nu te lăsa nici măcar să îndrepți colțul gurii dacă asta nu avea un sens. Trebuia să faci numai ce-ți spunea el că e eficient. Adevărul e că dacă ai o capacitate mare de concentrare, poți să faci asta. Corpul ar trebui să te asculte. Dar nu e un gen de disciplină cu care actorul român e obișnuit, Institutul de teatru nu e așa, nimic nu e așa. Unora dintre noi ne-a amintit foarte tare de doamna Sanda Manu care, fără să dețină, sigur, aceste cunoștințe de *commedia dell'arte*, e în stare să facă aceleași crize pentru un gest care exprimă un adevăr. Până nu îl faci cum trebuie nu trece mai departe, poți să te blochezi, tot nu merge mai departe pînă nu rezolvi treaba asta. Sunt foarte asemănători la temperament și la acest gen de supărare în lucru pe care nu poți să o iei personal. La atelierul lui Ferruccio Soleri eram trei foști sau actuali studenți ai doamnei Sanda Manu: eu, Răzvan Oprea și Victor Bucur care, culmea, fiind și cel mai proaspăt «tăbăcit», reacționa cel mai bine. Cred că noi îl simpatizam cel mai tare pe domnul Soleri."

Răzvan OPREA, actor la Teatrul Național din București, obișnuit însă să joace și în spectacole independente cu texte contemporane, a optat pentru partitura lui *Il Capitano*: „La început, am crezut că mi se potrivește, apoi, în primele zile de lucru, mi s-a părut că am făcut o alegere greșită și că aș fi putut să-mi dau măsura talentului într-un personaj ceva mai simplu, cum e *Brighella... Căpitanul* e un personaj complicat, care se mișcă într-un mod foarte complex. E greu să fii liber într-o mișcare absolut impusă. Deși am studiat la școală *commedia dell'arte*, am descoperit că ceea ce se face la noi e mult mai facil, mai neprofesionist și improvizat... Mi-am dat seama că teatrul modern, care are ca subiect oamenii obișnuiți și nu divinitățile sau alte ființe supranaturale, s-a născut datorită *commediei dell'arte*, un teatru foarte simplu în aparență, care tratează trei mari teme: *sexul, foamea și relațiile dintre stăpâni și subalterni.* Toată literatura dramatică de la Molière încoace s-a inspirat, într-un fel, din spectacolele vechilor actori italieni. Multe elemente pe care le-am descoperit alături de domnul Soleri le-am văzut, de exemplu, în felul cum juca Dem Rădulescu sau, dacă vreți, în jocul lui Charlie Chaplin. Domnul Soleri spunea mereu: *«Sono esseri umani»,* vorbind despre aceste personaje, despre cele șase arhetipuri pe care le-am studiat și noi. Aici sunt rădăcinile personajelor complicate din teatrul de mai târziu."

Răzvan Oprea crede că a trecut cu bine cele trei zile de preselecție datorită „calităților sale atletice și mobilității vocale". Dar tenacitatea și disponibilitatea nu rezolvă totul: „În două săptămâni este foarte greu să ajungi la un rezultat, fie și să joci o scenă de un minut și jumătate. Sunt foarte multe informații și chiar unui om cu inteligență corporală îi este greu să le rețină și să le redea într-un mod artistic. La școala de pe lângă Piccolo Teatro, ce am făcut noi se lucrează în ani de zile: în primii doi, studiezi arhetipurile, după care îți alegi unul pe care îl perfecționezi. Nouă ne-a luat mult timp să ne însușim, în primul rând, mișcarea specifică fiecărui personaj. Lucrurile s-au mai simplificat când am trecut la micile improvizații (de exemplu, un personaj intră în scenă cu o anumită problemă), deoarece felul în care se mișcă atunci nu mai este atât de strict, iar actorului îi este mai ușor când are o temă clară. Vă mai dau un exemplu: transformarea, trecerea de la o stare la alta, așa cum o știm în teatrul psihologic, este desfăcută aici în câteva zeci de mișcări. În plus, tot ceea ce se «citește» de obicei pe fața actorului trebuie să se vadă aici pe corpul lui, pentru că fața e ascunsă de mască. Acesta a fost un exercițiu extraordinar de important pentru

noi; pentru mine unul a fost o revelație: corpul poate transmite mult mai mult decât fața, decât o inflexiune a vocii. În teatrul psihologic, se spune că e suficient să gândești corect într-o situație scenică pentru ca *gândul* să fie transmis. Ei bine, nu e întotdeauna așa. Știam, intuiam asta și înainte, dar după ce am experimentat cu domnul Soleri, sunt absolut convins. Nu întotdeauna ceea ce simți că e bine este și corect. Mai ales că, având masca pe față, câmpul vizual îți este mult redus. Mi-am dat seama încă o dată cât de importantă este vederea periferică, prin care ne controlăm mișcările membrelor. Când câmpul vizual este redus, nu mai știi unde ai dus piciorul exact, dacă e chiar acolo unde crezi tu. Și înveți să simți lucrurile astea, să le controlezi fără să le vezi prea bine. Domnul Soleri ne spunea să nu repetăm singuri: e nevoie de cineva care să-ți dea peste mână, să-ți spună că nu e bine ce faci, că nu trasmiți ceea ce vrei să transmiți. La fel de greu e să combini atenția față de partener cu atenția la ceea ce ai de făcut tu însuți ca să transmiți cum trebuie povestea ori să-ți coordonezi privirile și transformările de la o stare la alta cu mersul specific, foarte complicat, al personajului. Nu am nici o îndoială că interpreții *commediei dell'arte* sunt niște virtuozi ai acestei profesii și sunt sigur că un astfel de exercițiu poate să-i folosească oricărui actor. Din păcate, trecerea lui Ferruccio Soleri a rămas aproape neconsemnată în presa noastră... Dar dacă va mai veni în România, eu voi fi primul care mă voi prezenta la audiție."

Mona CHIRILĂ, cunoscuta regizoare și profesoară a Facultății de Teatru din cadrul Universității clujene „Babeș-Bolyai", a asistat la lecția deschisă susținută de Ferruccio Soleri. Ea pregătește în prezent un doctorat pe tema *commediei dell'arte*, iar interesul său, departe de a fi strict pedagogic, transpare în multe dintre spectacolele sale. „Pentru mine a fost o experiență stranie care, într-un fel, mi-a contestat lecturile și tot ceea ce știam despre *commedia dell'arte*. Nu mă așteptam la un tip de teatru aproape codificat. Percepția era de teatru japonez care aproape «descreieriza» actorii, pentru că a desface cu atâta minuție fiecare gest înseamnă să pierzi exact ceea ce știam că este specific genului, spontaneitatea și puterea de a crea gestul, cuvântul, starea... Lecția era remarcabilă, ea te învață că actorul face o meserie plină de rigoare, foarte dură. Ne-am obișnuit cu ideea că el, actorul, e un tip relaxat, care are talentele lui și care «se lasă» în talentele lui, fără prea mare efort. Or, la Soleri am văzut un actor care începea să-și dea seama cât de responsabil e de fiecare parte a corpului său și aici mă întorc la ceea ce citisem, într-adevăr, despre *commedia dell'arte*, anume că, fiind teatru de expresie corporală, cu mască, nu ai cum să exprimi o stare prin mimică, cum suntem învățați noi astăzi. Dimpotrivă, totul trebuie exprimat corporal, pe întreaga suprafață a corpului, așa încât actorul este responsabil, tehnic vorbind, de fiecare segment pe care îl are în posesie. E un teatru de fizicalitate pură, dincolo de orice, în care talentele legate de felul în care îți controlezi corpul, energia cu care-ți exploatezi fiecare detaliu corporal sunt foarte importante. Meseria asta te întoarce cu gândul la ceea ce însemna, cu un termen generic, *il mestiere di arti*: artiștii sunt responsabili de talentele lor fizice și, evident, psihice, mentale, energetice. Sigur că te face să te gândești la un tip de manevrare care ține parcă mai mult de obiect, de un ceva care e în afara ta și care are toate detaliile corpului tău, ca o păpușă care-ți seamănă, dar dincolo de asta, e vorba de felul în care locuiești înăuntrul acestei ființe. Să te simți atât de bine înăuntrul tău încât să poți exprima de fiecare dată, în mod plenar, acest lucru. Deși noi am văzut doar

primele lecții, pentru că ele sunt mult mai îndelungi și mai grele decât ne-am putut imagina, am descoperit că e vorba, la modul cel mai elogios, de un teatru al actorului integral, care așază actorul în centrul actului scenic. Marii regizori ai secolului XX s-au inspirat din *commedia dell'arte*, exploatând acest lucru și faptul că profesioniștii genului făceau exerciții de punere în scenă directă prin însuși actul de a juca. Ei nu aveau pe cineva în afară care să le spună cum să facă, ci erau actori și regizori în același timp.

Dacă te întrebi la ce îți folosește, la urma urmei, un teatru cu măști, un teatru atât de codificat, ei bine, *commedia dell'arte* te învață pe tine, actor, cum să construiești rolul de comedie, iar pe tine, regizor, care sunt legile de construcție ale comediei, care sunt foarte riguroase, așa cum este, de altfel, și improvizația – un exercițiu cu legi de fier. *Commedia dell'arte* era un teatru *al improviso.* A improviza împreună este deja o lecție foarte grea: trebuie să ții cont de partener, de felul în care el parcurge traseul numit improvizație. În istoriografia genului e consemnat chiar că trebuia să ai parteneri de marcă, actori care să facă față unei acțiuni dictate de prima mască, adică de inițiatorul improvizației. Improvizația nu ținea numai de mișcare, de situații care se dezvoltau, ci ținea și de texte. Sigur că aveau canavale, exista și un repertoriu de texte care, ca într-un puzzle, erau scoase, reintegrate și, în funcție de asta, partenerul știa cam pe unde se află și răspundea prompt. Era o meserie care ținea de secunde, de sincronizări perfecte, ca în circ. Lecția de parteneriat e, de altfel, una celebră în *commedia dell'arte.* Soleri a mai făcut o demonstrație foarte bună pe care noi, cei care predăm *commedia dell'arte*, am uitat-o, poate: faptul că este un teatru cu mască. Altminteri, cum să înveți actorul că e un teatru de expresie corporală, în care stările se transmit prin corp și nu prin mimă, prin anumite atitudini și gesturi, după cum am văzut, foarte precise, construite aproape milimetric, fotogramă cu fotogramă. În fond, e o lecție foarte interesantă și pentru regizor, apropo de această rigoare care, deși pare un pic compulsivă și schizofrenă, îți permite, de fapt, să controlezi, dincolo de chestiunile estetice sau conceptuale, fiecare secvență. La Cluj, studiem *commedia dell'arte* în primul semestru al anului II, iar la regie este temă impusă, pentru că eu zic că asimilând această lecție, regizorii învață, de fapt, cum se construiește comedia. Și întotdeauna, și la actorie, și la regie, impun masca. La noi, din păcate, *commedia dell'arte* nu se mai face cu mască, iar când se predă, se ia de la Goldoni încoace. Asta s-a văzut, îmi pare rău s-o spun, și la *atelierul* lui Soleri – diferența dintre școlile în care se știa ce înseamnă personajul cu mască și cele în care lecția asta nu s-a prea făcut, pentru că unii actori aveau probleme de înțelegere. Lor li s-a părut un teatru atât de riguros și atât de impusă rigoarea, încât nu se puteau adapta. Alții știau, însă, ce înseamnă rigoarea *commediei dell'arte*, ce presupune lucrul pe vectori contrari, construcția unui personaj care are o anumită linie, cum se ține corpul, cum se țin picioarele, care sunt mișcările, reacțiile, *șocul* despre care l-am tot auzit vorbind pe Soleri. *Lo shock*, adică reacția bruscă și consternată, scurtă și perplexă, te duce cu gândul, realmente, la un teatru *comoțional*, în care se produc un șir de comoții. E vorba, firește, despre binecunoscutul «accident» care schimbă suita unei improvizații, deturnând-o, pentru ca ea să continue în alt registru. Comedia comoțională sau, cu un termen consacrat, *commedia dell'arte* e cât se poate de riguroasă și, fără îndoială, mult mai importantă decât credeam."

...și masca

EVENIMENT EDITORIAL

Mircea MORARIU

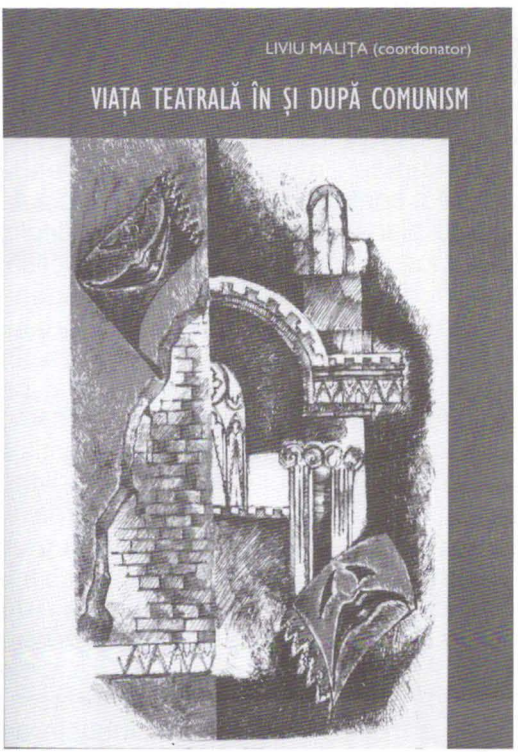
Teatrul românesc postbelic – clipe de viață

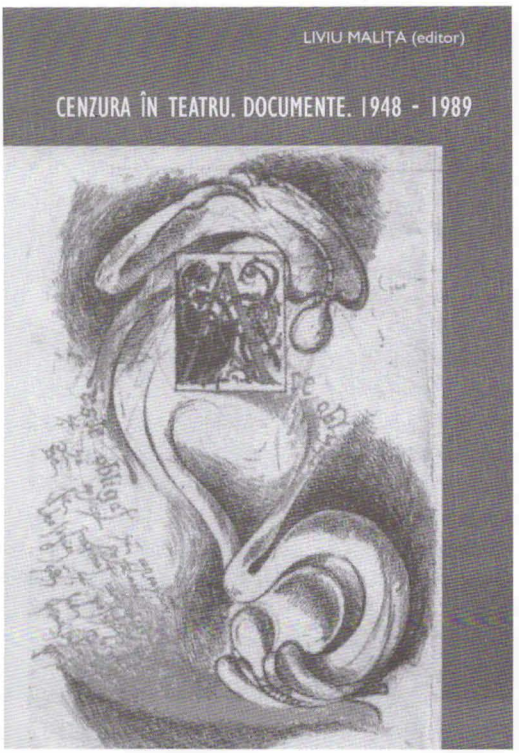
Două tomuri ce împreună însumează aproape opt sute de pagini, apărute la Editura EFES din Cluj, ne ajută în procesul de limpezire a imaginii asupra felului în care a evoluat (ori, dimpotrivă, a involuat) viața teatrală românească într-un arc de timp de aproximativ 60 de ani. Ambele cărți sunt rezultatul eforturilor de cercetare ale profesorilor și masteranzilor de la Facultatea de Teatru și Televiziune a Universității „Babeș-Bolyai" din Cluj. Primul volum se intitulează ***Viața teatrală în și după comunism,*** iar cel de-al doilea, ***Cenzura în teatru.*** Documente. 1948–1989. Concretizare fericită a unui grant CNCSIS, cele două cărți îl au drept coordonator pe profesorul Liviu Malița, decanul sus-numitei Facultăți. În Cuvântul înainte, intitulat *„Scena întunecată",* publicat în *Viața teatrală în și după comunism*, coordonatorul proiectului face o seamă de utile precizări asupra anvergurii și scopurilor cercetării pe care o numește *încercare* sau „tentativă de a surprinde ceva din ambiguitatea acelei epoci (perioada comunistă *n.n.)* prin intermediul unor eșantioane". O ambiguitate care, așa după cum lesne se poate constata parcurgând anexele dedicate „cazului «Odeon», nu s-a aneantizat din păcate odată cu abolirea formală a comunismului și dizolvarea *de facto* a PCR la 22 decembrie 1989, cazuri de ingerință a politicului (de cenzură, așadar) în teatru continuând să se semnaleze și după acea dată.

Partea întâi a cărții *Viața teatrală în și după comunism* , compusă dintr-o seamă de „dosare de spectacole", își propune să ofere o perspectivă asupra felului în care s-a exercitat cenzura în teatru între anii 1948 și 1989. De asemenea, așa după cum precizează Liviu Malița în prefața amintită mai sus, „cercetarea a urmărit identificarea și descrierea strategiilor prin care oamenii *de* teatru și, uneori, *din* teatru s-au opus acestei imixtiuni brutale, încercând și reușind – de cele mai multe ori – conservarea valorii și a specificului estetic al spectacolului *de* teatru". Perioada comunistă, „de capricii și spaime", cum o definește una dintre intervievate, actrița Irina Petrescu, nu ar fi lăsat să supraviețuiască teatrul fără sacrificiul profesional și personal al unora dintre artiști. Nu au existat acte de eroism (poate cu excepția celui al Marioarei Voiculescu, care a refuzat să mai apară pe scenă după ce puterea a fost preluată de comuniști), nu a existat, așa după cum corect observă Mihai Măniuțiu, „o atitudine public militantă" de genul celei a disidentei Doina Cornea, au existat însă refuzuri de colaborare netă cu sistemul. Au existat regizori care au respins oferta de a monta „piese militante" ca preț pentru obținerea aprobării de a înscena apoi textele dorite, considerate de decidenții epocii ca fiind „cu probleme", și nu toți actorii au făcut coadă la recitarea de poezii așa-zis „patriotice", care, în fond, numai patriotice nu erau, ci aduceau osanale dictatorilor cu care s-a identificat regimul comunist. De altfel, dacă a refuza să joci într-o piesă „pe linie" putea să-ți aducă ție, actor, neplăceri, căci însemna, în ultimă instanță, refuzul de a îndeplini o sarcină de serviciu, sancționabilă ca atare în virtutea codului muncii, mărturii recente, din ce în ce mai

numeroase, atestă faptul că, de fapt, nu a existat nici un factor de presiune care să-i oblige pe anumiți artiști să recite respectivele „ode", ci, mai curând, oferte voluntare făcute cu gândul la viitoare, ipotetice privilegii, unele chiar concretizate. Așa după cum observă același Mihai Măniuțiu, o seamă de regizori „s-au salvat" alegând calea exilului, alții „s-au marginalizat" (cum a fost, de altfel, cazul martorului în cauză), în vreme ce alții au montat piese militante, spre a-și masca cel puțin o parte din impostura profesională. Asta în contextul în care – după cum subliniază același Mihai Măniuțiu – „pur și simplu, țara, România, era un complex sistem de cenzură". Astfel încât cei mai mulți „au supraviețuit". După Andrei Pleșu (cf. articolul *Viața intelectuală sub dictatură,* reprodus în volumul *Chipuri și măști ale tranziției*, Editura Humanitas, București, 1996) „un amestec de resemnare, sublimare a insatisfacțiilor, viclenie conjuncturală, melancolie și umor – aceasta era recuzita curentă a supraviețuirii noastre". Iar relația intelectualului ori a artistului cu dictatura nu poate fi – după cum accentuează fostul disident Mihai Botez, între timp trecut în neființă – prezentată doar în alb și negru. „Se spune uneori că intelectualul ce trăiește sub regimul comunist trebuie să aleagă între a fi curtean ori disident. E o simplificare excesivă. A accepta contractul social comunist nu înseamnă obligatoriu să devii curtean; mulți tehnocrați europeni dovedesc aceasta și chiar și unii culturocrați. Căci există o tristă dar adevărată *artă a supraviețuirii* , aș adăuga chiar demnă, sub dictatura comunistă, combinând supunerea bine calculată, criticism autolimitat, păstrarea tactică a unui profil marginal și utilizarea inteligentă a oportunităților". (cf. *Intelectualii din Europa de Est*, Editura Fundației Culturale Române, 1993)

Indiscutabil, cenzura nu este o invenție a comunismului. Probabil că, de când există scrisul și cititul, ocupații ce îl legitimează, între altele, pe om ca ființă gânditoare





Scenă din *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, Teatrul Național Craiova, 1988

s-au insinuat forme mai abile ori mai dure de cenzură. Interesant e că cenzura comunistă nu a început să își arate colții doar în 1948 și după abdicarea forțată a regelui Mihai I și proclamarea Republicii Populare Române. Într-o remarcabilă carte (cf. *Pe umerii lui Marx*, Editura Curtea Veche, București, 2005), Adrian Cioroianu examinează rolul Comisiei Aliate de Control „care trebuia să reprezinte un presupus...organism al repacificării societății și un sprijin pentru reîntoarcerea la normalitate" dar care, în fapt, „ va juca exact rolul contrar. Ea va deveni principala instituție a statului român ..., instaurând un control plenar, politic-partizan și pe deplin interesat asupra societății". Și asta pentru că ea a fost „o comisie propriu-zis sovietică, de vreme ce reprezentarea anglo-americană era mai mult simbolică". Îndată după 23 August 1944, cenzura antonesciană a fost înlocuită cu una cu puternic iz roșu. De altminteri, la 5 septembrie 1944, directorii de ziare erau încunoștiințați că „în principiu" se menține cenzura presei referitor la informații legate de armată, de evenimente diplomatice, „ a căror sursă nu este oficială", iar la 12 septembrie 1944 se notifica faptul că spectacolele de teatru și cele de revistă erau aprobate de Comisia Aliată de Control. În iunie 1947, este emisă Legea Teatrelor (legea 256) privind organizarea teatrelor, operelor și filarmonicilor de stat prin care „îndrumarea și controlul" revin Direcției Generale a Teatrelor din Ministerul Artelor, iar în august este înființat Consiliul Superior al Literaturii Dramatice și Creației Muzicale ce va fi ulterior înlocuit de Biroul de Repertorii din Consiliul de Stat pentru Cultură și Artă (apud Marian Popescu – *Scenele teatrului românesc – De la cenzură la libertate*; Editura UNITEXT, București, 2004). Cum arată Ana Selejan în cărțile ei, *Trădarea intelectualilor* , respectiv *Reeducare și prigoană* (Editura Cartea Românească, București, 2005), îndată după 23 August 1944 a început „înrăjbirea, îngustarea

orizontului, izolarea, cartelizarea, înfometarea, uniformizarea", iar „raţia de cultură începuse să se administreze ca orice stare de război". Aceste fenomene vor dăinui, cu variabile mai mult ori mai puţin semnificative, până la sfârşitul perioadei comuniste, dacă nu cumva se vor prelungi şi câtva timp mai apoi, precum se poate deduce din capitolul *„Şocul eliberării – Teatrul în anul întâi"*, semnat de Maria Ghitta, în cartea *Viaţa teatrală în şi după comunism.*

Din 1948, odată cu cele două evenimente istorice menţionate mai sus şi consumate la sfârşitul anului 1947, „elita politică comunistă, cu caracter neocolonial, deţine monopolul puterii" (cf. Stelian Tănase, *Elite şi societate – Guvernarea Gheorghiu-Dej, 1948–1965*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005). Iar cum „esenţa comunismului este ideologia" *(ibidem)* e cât se poate de evident că noii guvernanţi au pus la punct un întreg aparat capabil să asigure victoria ideologiei comuniste în toate zonele societăţii româneşti. „Noii stăpâni au fost preocupaţi de zdrobirea şi eliminarea oricărei alternative politice interne" (Zbigniew Brzezinski,cf. *Marele eşec. Naşterea şi moartea comunismului în secolul XX*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1993), dar şi de suprimarea oricărei alternative culturale. Iar zdrobirea şi eliminarea alternativelor s-a manifestat ca atare şi în teatru, de atunci începând să se exercite şi în acest domeniu acea *artă a supravieţuirii* despre care vorbea Mihai Botez. Un semnal extrem de categoric avea să se consume la mijlocul anului 1948, odată cu desfiinţarea revistei *Rampa*, din pricina unui articol scris de nimeni altul decât Nicolae Moraru, un culturnic de vază al noului regim, cu toate acestea aspru muştruluit în presa de partid. Indiciu clar că nici cel mai mic derapaj nu mai era îngăduit şi cenzura devenise atotputernică. Din 1948 s-au exercitat în toată splendoarea lor „mecanismele şi instituţiile cenzurii în teatru", examinate de Miruna Runcan într-o încercare de sinteză plasată la finalul primei părţi a cărţii *Viaţa teatrală în şi după comunism.*

Dar până a ajunge la acest studiu cu valoare de concluzie, o lectură interesantă o reprezintă „dosarele de spectacol" care elucidează în bună măsură, la modul practic, felul în care s-a exercitat în anii '80, adică în ceea ce Mircea Zaciu numea în *Jurnalul* său „deceniul satanic", cenzura în teatru. Unele spectacole care apăreau în proiectele de repertoriu, ale căror texte erau aşadar aprobate, ajungeau să fie prezentate publicului după nenumărate vizionări soldate cu dureroase amputări, pentru ca apoi să aibă parte de un număr redus de reprezentaţii (aşa s-a întâmplat cu *Mormântul călăreţului avar* de la Teatrul Dramatic din Braşov, în regia lui Mircea Marin, căruia i s-au „consacrat" cam opt vizionări la capătul cărora se dădeau „verdicte" şi se cereau „modificări"), altele au trecut prin furcile caudine ale cenzurii, iar după un război de uzură au ieşit la public aşa cum au fost gândite de realizatorii lor (e cazul *Conului Leonida faţă cu reacţiunea*, piesă montată la Piatra Neamţ de Alexandru Dabija, spectacol care s-a luptat cu Amza Săceanu, cel care, pentru faptele sale „bune" a fost până de curând director general al Teatrului Naţional de Operetă din Bucureşti), altele au cunoscut atacurile cenzurii, dar au primit dreptul de a fi prezentate pe scenă, în schimbul introducerii în repertoriu a unor piese „pe linie", agreate de cenzori (e vorba despre *Dimineaţă pierdută* şi despre *Mizantropul* de la „Bulandra", „contracarate" de piese de propagandă). Au existat şi victime absolute, cărora niciodată, în vremea regimului comunist, nu li s-a comutat pedeapsa interdicţiei, exemplul relevant fiind *Tulburarea apelor* de la Teatrul Naţional din Cluj-Napoca, în regia lui Mihai Măniuţiu, interzis, cu doar câteva zile înainte de premieră de însuşi Mihai Dulea. În jocul acesta al interzicerilor, modificărilor, amputărilor şi aprobărilor, intrau în cauză umorile, capriciile ori temerile cenzorilor (care fie erau „de specialitate", precum Ticuţa Creţu, Ion Tomescu, Victor Bibicioiu

sau Gabriel Morărescu – până în 2005 director general al Teatrelor! –, fie erau activişti la nivel judeţean, ori naţional ai PCR), teama lor de a-şi pierde posturile sau privilegiile, dorinţa de a se „evidenţia" pe de o parte, tăria morală şi capacitatea de a se angaja în războaie de uzură ale regizorilor spectacolelor şi ale *establishmentului* din instituţia producătoare (director, secretar literar, secretar de partid). Dar intra şi securitatea, aşa cum s-a întâmplat cu *Scrisoarea pierdută* montată la Naţionalul craiovean de Mircea Cornişteanu. Pentru întocmirea acestor „dosare de spectacole", semnatarii lor (Eugen Wohl, Liviu Maliţa, Andreea Iacob, Anca Haţeganu, Ozana Budău, Florian-Rareş Tileagă) au stat de vorbă cu regizori, actori, secretari literari, directori şi chiar cenzori cu care au realizat interviuri, slujindu-se de specificităţile şi strategiile istoriei orale. Adică, au convocat *martorii.* Să precizăm că martorul este cel care (cf. Tzvetan Todorov, *Memoria răului, ispita binelui*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2002), prin intermediul propriilor sale amintiri, nu numai că recheamă în actualitate un trecut, care se întâmplă să fie şi trecutul său, ci şi, făcând aceasta, îşi recompune de fiecare dată identitatea. Operaţie care, desigur, trebuie să determine apariţia unor reticenţe în evaluarea sincerităţii ori exactităţii depoziţiei sale. Bunăoară, Amza Săceanu, unul dintre cei mai perfizi cenzori pe care i-a cunoscut teatrul românesc, implicat, între altele, şi în scandalul *Revizorului*, om „de specialitate", cu cărţi în domeniu şi mai greu de dus cu preşul, e preocupat în aşa-zisa lui mărturie nu de reconstituirea adevărului, ci să îşi făurească o identitate cu semnul plus, autoproclamându-se un „cenzor luminat". Săceanu falsifică realitatea. dar este contrazis de ceilalţi martori ce vorbesc despre aventurile nemţene ale *Conului Leonida.* Alteori, depoziţia martorului e condiţionată de cantitatea informaţiei la care a avut acces, astfel explicându-se unele divergenţe între ceea ce declară Magdalena Boiangiu şi Ion Besoiu, pe de o parte, şi Victor Rebengiuc, pe de altă parte, despre „trocul" pe care Teatrul „Bulandra" a trebuit să îl admită pentru a se putea reprezenta *Dimineaţa pierdută.* Respectiva instituţie, pe atunci de departe cel mai performant teatru din România şi care a izbutit să îşi păstreze acest statut până la sfârşitul perioadei comuniste, în pofida repetatelor atacuri la care a fost supusă, trebuia să facă faţă şi asaltului venit dinspre Dinu Săraru, care, din poziţia de director al Teatrului Mic, dar mai cu seamă din aceea de client preferat al organelor de partid, dorea să îi uzurpe întâietatea. O întâietate câştigată prin mari succese, dar şi printr-o seamă de compromisuri (a se vedea în acest sens subcapitolul *„Cenzura şi Teatrul «Bulandra» 1963–1972"* din cartea deja citată a lui Marian Popescu). Compromisuri care, firește, nu au încetat după debarcarea de la conducerea Teatrului a lui Liviu Ciulei, în seria lor incluzându-se şi introducerea pe afiş a *Întâlnirii la metrou* de Eugenia Busuioceanu (despre care se face vorbire în cartea de faţă), ori câţiva ani mai târziu a piesei lui Radu F. Alexandru, *Privind în jur cu ochi fără lumină* , care aborda dintr-o perspectivă partinică – pe care autorul, devenit între timp campion al democraţiei şi al liberalismului, se face a o uita – a „problemei natalităţii". Martorul este uneori, crede Adrian Cioroianu (cf. *Focul ascuns în piatră*, Editura Polirom, Iaşi, 2002), „cel mai periculos personaj pe care un proiect istoriografic îl poate intersecta". Iată de ce, chiar şi peste ani şi din poziţia de director general al Operetei bucureştene, Amza Săceanu, prin discursul său „orientat", nu se apără doar pe sine, ci rămâne braţul, pana, ochiul şi unealta regimului comunist. Interviurile sunt însoţite de „dosare de presă" (cel mai adesea, din păcate, incomplete) ce reţin o parte dintre cronicile de spectacol (ocazie de a invita critica românească să-şi evalueze la rându-i propriile slăbiciuni) ori de eşantioane din dosarele de securitate ale unor regizori „recalcitranţi": a fost cazul lui Mircea Cornişteanu care a montat, după cum spuneam,

Tamara BUCIUCEANU și Lucia MARA în
Dimineața pierdută de Gabriela Adameșteanu, Teatrul „Bulandra"

la Craiova *O scrisoare pierdută* în cadrul proiectului său, din fericire finalizat, de realizare a „integralei Caragiale".

Iar cartea *Cenzura în teatru. Documente. 1948–1989* își dovedește pe deplin utilitatea, tocmai fiindcă înlătură subiectivitățile ori uitările reale sau voite ale martorilor, înlocuindu-le prin mărturia „textelor" cu caracter mai mult ori mai puțin oficial. Volumul prezintă, fără nici un fel de comentariu, strategiile de atac ale Statului comunist (implicit ale cenzurii acestuia) și pe cele de apărare ale teatrelor și artiștilor, dar și unele cedări care, pe alocuri, depășeau limitele moralei „pactului social". În plus, cât privește anii '50 ori '60, pentru care aproape că nu mai există martori, recursul la documente e salvator și constituie aproape singura cale de acces spre meandrele cenzurii. „Am decis publicarea acestor documente când am constatat cât de dificil este să obții informații despre istoria recentă a teatrului românesc" – scrie Liviu Malița. Nu e mai puțin adevărat că nici accesul la arhivele ce conțin sau ar trebui să conțină astfel de documente nu e nicidecum ușor. Nu discutăm aici despre arhivele fostei poliții politice (Securitatea) sau despre cele ale C.C. al PCR, care le-au fost inaccesibile autorilor cărții. În pofida agitației din vara lui 2006, în continuare accesul la aceste arhive e restricționat, iar „dosariada" dă, la data la care scriu, semne de oboseală. Chiar și accesarea arhivelor teatrelor nu e tocmai la îndemână, fiindcă din neglijență, rea-voință ori chiar intenționat ele au fost distruse, au ajuns să fie incomplete ori sunt depozitate în spații improprii. În pofida acestor dificultăți reale *Cenzura în teatru. Documente. 1948–1989* reunește un număr semnificativ de mărturii netranzacționate despre felul în care se obțineau textele (teatrele au căpătat dreptul de a propune piese doar relativ târziu, căci și aici a existat o „dinamică" revelatoare pentru versatilitatea comunismului românesc), despre modul în care se opera cenzura de text, se alcătuiau proiectele

de repertoriu (fascinant de urmărit direcția mișcării hârtiilor, de la propunerile teatrelor la „factorii responsabili" care le aprobau, modificau și cenzurau, și ce se regăsea în chip real pe afiș), despre cum se realiza cenzura de spectacol, cum se întocmeau rapoartele interne despre activitatea teatrelor (revelatoare pentru declinul economiei comuniste sunt problemele economice și salariale cu care s-au confruntat instituțiile de spectacol din 1984 încoace, în perioada „autofinanțării"), despre cum se manifestau relațiile dintre teatre, oamenii de teatru și Securitate (în condițiile în care, prin lege, orice contact cu vreun cetățean străin trebuia raportat) sau despre felul în care se făceau „declarațiile de dragoste față de partid", concretizate în „telegramele de adeziune" la isprăvile și vizitele prin străinătăți, tot mai obscure, ale Elenei și ale lui Nicolae Ceaușescu. Cele mai multe dintre documente provin din arhiva Națională clujean care dispune de un fond dintre cele mai bine conservate.

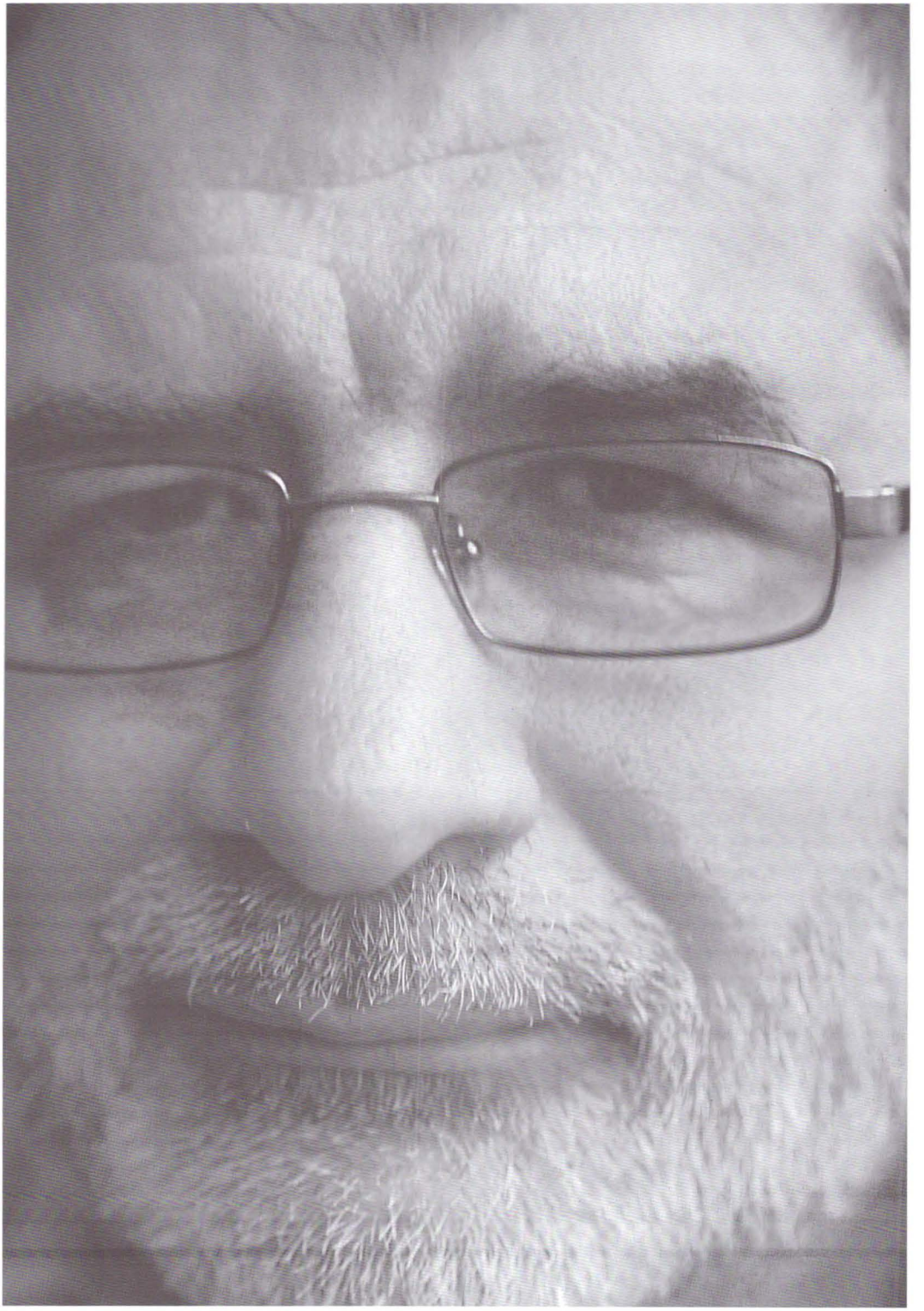
Revenind la cartea *Viața teatrală în și după comunism* se cuvine să spunem că ea are și o a doua parte, ce își propune să schițeze o imagine, și ea fatalmente incompletă, a „scenei contemporane", să diagnosticheze starea de fapt a teatrului românesc de după momentul decembrie 1989, căruia i se potrivește perfect definiția formulată de Timothy Garton Ash revoluțiilor ce au zguduit țările din Europa Răsăriteană, calificate drept „amestec de protest popular și negocieri între elite". Teatrul a fos, la rându-i, supus unui întreg proces de redefiniri, s-a văzut în situația de a-și renegocia relația cu publicul, de a suferi șocul abandonului și de a căuta calea redescoperirii spectatorilor. În afară de studiul Mariei Ghitta, deja menționat, în care interesează, între altele, deschiderea spre lume grație turneelor în străinătate (cazul Naționalului craiovean cred că se cuvenea aprofundat, ca și prezentarea destinului „reveniților" de peste hotare – Liviu Ciulei, Vlad Mugur, Lucian Giurchescu, Andrei Șerban, ș.a. – dintre care unii, pentru o vreme, au devenit directori de teatre ce fie au abandonat, fie au fost siliți să abandoneze fotoliile directoriale din varii motive, unele mai clare, altele ceva mai obscure, fenomen de care se va ocupa Miruna Runcan), găsim o încercare (parțial reușită, parțial transformată într-un minidicționar de noi dramaturgi români nu foarte riguros, parțial subiectivă, cu aprecieri partizane la care nu pot adera cu nici un preț) de sistematizare a *Direcțiilor din noua dramaturgie românească* (autor Eugen Wohl), o privire generală asupra *Instituțiilor teatrale românești de după 1989*, secvență în care Miruna Runcan subliniază redusul apetit pentru reformă atât al teatrelor cât și al slujitorilor lui, dar și timiditatea tentativelor de a reforma ceva în structura de esență sovietică a angrenajului teatral național. Au existat tentative de descentralizare, începute în timpul ministeriatului lui Ion Caramitru (actor de profesie), dar care nepregătite cum se cuvine au eșuat lamentabil (cazul Naționalului târgumureșean, a cărui „desprindere" din structura osificată a Ministerului Culturii și Cultelor s-a transformat într-o tragicomedie prost gestionată de Răzvan Theodorescu, ministru între 2001 și 2004). Trecerea în subordinea unor consilii locale sau județene a unor instituții de spectacol s-a dovedit uneori benefică, alteori a adus în prim-plan legea bunului plac, cazurile flagrante care îmi vin acum în minte fiind cele ale Teatrului „Sică Alexandrescu" din Brașov unde doar coeziunea colectivului a anulat o decizie de demitere a directorului Claudiu Goga, a Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, adus la periferia vieții teatrale după ce administrația pesedistă a decis înlăturarea din postul de director a lui Corneliu Dan Borcia, ori a celor două Teatre (de limbă română și de limbă maghiară) din Sfântu Gheorghe. Are dreptate semnatara studiului când, la capătul acestuia, trage concluzia în conformitate cu care „adevăratul drum al reformei instituționale, cu toți cei cincisprezece ani cheltuiți (iată că au ajuns să fie, de fapt, șaisprezece, *n.n.),* mi se pare, încă, abia, o potecă mai largă, nicidecum o șosea, fie ea și-n construcție". E provocator eseul „intrusei"

bucureştene Andreea Dumitru care, pornind de la titlul unei cărţi a Mirunei Runcan (*Modelul teatral românesc*, Editura UNITEXT, 2000) se întreabă dacă *Mai „rezistă" modelul teatral românesc*, fundamentându-şi argumentaţia pe evaluarea *Regiei în intervalul 1990–2005*. Interesant e că punctul de rezistenţă al artei regizorale româneşti e detectat de autoarea studiului tocmai în teatrul de repertoriu, cel pe care îl clamau a fi în pericol cei mai „vocali" dintre oponenţii la orice tentativă de reformă. „Forţa regiei româneşti – scrie Andreea Dumitru – rezidă încă în aceste principii comune: încrederea în virtuţile şi beneficiile teatrului de repertoriu cu trupă stabilă, concepţia asupra teatrului ca artă autonomă şi independentă de textul dramatic, testând limitele unui limbaj specific, colaborarea cu actori formaţi după metoda stanislavskiană, cu vagi şi nesistematizate influenţe artaudiene sau meyerholdiene, dar, mai ales, o tradiţie a pedagogiei teatrale care privilegiază transmiterea de la maestru la discipol". De unde şi concluzia: „oricât de mult am teoretiza pe marginea modelului teatral românesc, anii din urmă ne-au dovedit că mult mai lesne l-am putea defini prin ceea ce s-a constatat că nu este el". Iar minusul cel mai evident e absenţa unui teatru experimental, care să presupună, să includă cercetarea.

Această a doua parte a cărţii conţine şi o bogată secvenţă despre *Teatrul independent*, coordonată de Anca Măniuţiu , adică tocmai despre acel teatru ce ar trebui să se afle în primul eşalon al cercetării şi experimentului. La noi, teatrul independent a apărut încă din 1990, dar fără a reprezenta o alternativă esteticeşte viabilă la teatrul „oficial". Atunci, în acel an, s-au înjghebat tot felul de companii al căror principal scop a fost să facă bani şi tocmai de aceea s-au montat la repezeală, după modelul interbelic, nenumărate comedii bulevardiere obosite, de genul *Rujul meu nu lasă urme*. De fapt, teatrul independent adevărat a apărut ceva mai târziu, ca reacţie la intervenţia brutală a autorităţilor în viaţa Teatrului „Odeon", prin demiterea abuzivă din funcţia de director a regizorului Alexandru Dabija, astfel născându-se fundaţia *Art-Inter-Odeon*, precursoare a Teatrului „ACT" care, după o perioadă de înflorire, în vremea din urmă gâfâie vizibil. Teatrul independent se cuvine să nutrească dorinţa de a oferi *altceva* şi *altfel*, nu bunăoară să prezinte în Festivalul Naţional de Teatru (secţiunea *INDIE*) *Fluturii sunt liberi*, de fapt un împrumut fără restituire de la Studioul „Casandra". Cu siguranţă, dacă privim bogăţia de nume de companii ce se revendică independente (unele inventariate în carte), are dreptate Anca Măniuţiu când scrie că „vorbim, aici, de un fenomen viu, caleidoscopic, în care valorile şi raporturile de forţă sunt mereu repuse în discuţie şi care reflectă, cum nu se poate mai elocvent, tendinţele, convulsiile, fanatismele, radicalismele şi limitele unei culturi". Eu aş zice că mai curând „limitele", cele care determină şi explică dezertările, trecerile vesele din tabăra independenţilor în cea a „dependenţilor" de subvenţiile bugetare sigure sunt cele mai vizibile. Studiul e însoţit de prezentarea „protagoniştilor de azi", de anexe ce cuprind o seamă de manifeste constitutive, unele mai curând belicoase în cuvinte şi precar concretizate faptic. Sigur, e numai o părere.

Cele două cărţi asupra cărora am zăbovit în însemnările de mai sus sunt deosebit de importante, iar redactarea lor a presupus, sunt sigur, un considerabil volum de muncă. De asemenea, multă devoţiune. Cărţile nu sunt scutite de erori de informaţie, de stângăcii de redactare, care pălesc însă în faţa valorii lor reale. De aceea, mă abţin să întocmesc aici o listă de greşeli, oricum minore prin raportare la ansamblu. Sunt de aşteptat, firește, dezvoltări şi corecturi viitoare.

Liviu Malița (coordonator), *Viaţa teatrală în şi după comunism – Cenzura în teatru. Documente. 1948–1989,* Editura Fundaţiei pentru Studii Europene (EFES), Cluj, 2006.



Liviu MALIȚA:

„Singura șansă a unei astfel de cercetări stă în continuarea ei"

Decan al Facultății de Teatru și Televiziune din cadrul Universității clujene „Babeș-Bolyai", Liviu Malița este inițiatorul și coordonatorul unui demers cu totul excepțional, unic în peisajul teatrologiei postdecembriste. Cele două volume publicate, în 2006, la Editura Fundației pentru Studii Europene EFES, lansate, apoi, la Teatrul ACT, în cadrul Festivalului Național de Teatru, sunt rezultatul primului efort concertat de sondare, arhivare și analiză a fenomenului cenzurii, care a infestat nu doar scena, ci însăși existența creatorilor săi *înainte de* și – deloc paradoxal – chiar ani buni *după* '89.

Primul volum, intitulat simplu *Viața teatrală în și după comunism,* **juxtapune secțiuni, dar și metode de investigație în mod fatal distincte. Capitolele părții întâi – „Scena întunecată", direct coordonată de Liviu Malița – sunt tot atâtea dosare ale unor celebre spectacole, interzise sau doar „hărțuite" ideologic, în timp ce „Scena contemporană" dedică studii necesare (chiar și într-o fază incipientă) complexei, debusolantei mișcări teatrale postdecembriste, cu toate ingredientele și avatarurile ei (dramaturgie, regie, instituții). Aici își găsește locul și o schiță panoramică asupra „teatrului independent", realizată de Anca Măniuțiu, în care un caz de cenzură *sui-generis* se întâlnește, semnificativ, cu „manifestele" noului val de creatori. În ciuda limitărilor impuse – în ambele secțiuni – de precaritatea arhivelor care să certifice informațiile vehiculate, acest prim volum merită, fără îndoială, o amplă dezbatere în spațiul teatral românesc. Dar pentru a completa șantierul de cercetare deschis prin cel de-al doilea volum,** *Cenzura în teatru. Documente. 1948–1989,* **editat exemplar de Liviu Malița („probele" sunt expuse aici fără comentarii, pe mai multe paliere, mergând de la text la spectacol și de la viața instituțională la mostre de imixtiune a Securității în viața teatrului), ar fi nevoie să se constituie, însă, un adevărat centru național de documentare. Însăși componența grupului de cercetare clujean (în care alături de critici și profesori reputați ai UBB Cluj, precum Miruna Runcan, Anca Măniuțiu sau Maria Ghitta se regăsesc, cu entuziasm și real interes, Andreea Iacob, Eugen Radu Wohl, studenți, Ozana Budău, Florian Rareș-Tileagă, masteranzi și Anca Hațiegan, doctorandă) este simptomatică pentru nevoia acută a mai multor generații de a acoperi imensul gol de informație, de a discuta zonele cenușii, ambigue, cu alte cuvinte, de a înțelege înainte de a învinovăți sau trage concluzii.**

Andreea Dumitru: *Domnule Liviu Malița, vă propun să purtăm discuția despre inițiativa și rezultatele concrete ale grupului de cercetare de la Cluj ca și când am avea ațintit asupra noastră ochiul unui tânăr cititor care, deși sincer interesat de acest subiect, nu a apucat să vadă nici măcar un spectacol sub regimul comunist (într-o sală de teatru friguroasă, cu sentimentul difuz că asistă, în același timp, la un exercițiu de complicitate, la un joc subversiv).*

În primul rând, o curiozitate de natură biografică: vă leagă de această temă a cenzurii în teatru un episod personal? Ruxandra Cesereanu mărturisea că investigațiile sale au la origine conștientizarea unei datorii morale, familiale. S-a întâmplat la fel și în cazul dumneavoastră ori este vorba doar de presiunea unei teme de cercetare încă neexplorate, necesare, pentru care grupul universitar clujean a găsit timpul și mijloacele prielnice?

Liviu Malița: Din punctul meu de vedere, întreprinderea de față (care reprezintă un proiect colectiv finanțat de CNCSIS în perioada 2003–2005) a demarat ca o temă

Silvia GHELAN și Aurel GIURUMIA în *Fii cuminte Christofor* de Aurel Baranga, regia Victor T. POPA, Teatrul Național Cluj (1964)

de cercetare, a cărei necesitate și urgență a fost accentuată, de la an la an, tocmai datorită existenței acelui tânăr cititor presupus ingenuu, adică neinițiat în ororile și metodele comunismului. Nici măcar nu era vorba despre un tânăr ipotetic, ci de propriii studenți, cărora le țineam, la sfârșitul anilor '90, un curs de istoria teatrului românesc postbelic. Am înțeles atunci că era aproape imposibil pentru ei să priceapă ceva din dramaturgia epocii comuniste (reconstituirea spectacolelor fiind, în sine, extrem de dificilă, în absența înregistrărilor și a unei bune istorii a teatrului), dacă nu refăceam mai întâi contextul politic, cu multiplele sale fețe, și nu descifram mecanismele cenzurii. Mai mult decât o distanță temporală, o adevărată ruptură între două lumi incompatibile și deci incomprehensibile reciproc stătea între studenții mei și acea epocă. Una dintre șansele de a recupera trecutul o reprezenta calea cercetării, construirea unei bibliografii, ce trebuia ea însăși, mai întâi de toate, întemeiată. Începuseră, de altfel, să apară primele studii ale fenomenului, datorate, în ceea ce privește cenzura și teatrul, în principal lui Bogdan Ficeac, Marian Petcu, Lidia Vianu și Marian Popescu.

Subsidiar și mai puțin important a existat și un *côté* personal, pe care, dacă n-ar fi fost întrebarea dumneavoastră, nu aș fi simțit nevoia să îl fac transparent. Am cunoscut, în perioada comunistă, o anume experiență a marginalității, fără traume

majore însă. Este posibil ca exasperarea și frustrarea acumulate atunci să-mi fi produs o sensibilitate tematică. Nu am fost, însă, un autor cenzurat în comunism. Ca student la Facultatea de Filologie din Cluj, redactor al revistei „Echinox" și membru al cunoscutei, în epocă, trupe de teatru „Ars Amatoria și fiii", coordonată de profesorul Ion Vartic, am avut, totuși, posibilitatea să întâlnesc, în anii '80, cenzorii la lucru – unii fiindu-mi și profesori –, și deci trista neșansă de a-i vedea, în servilismul și obtuzitatea lor, interzicându-i pe Caragiale și Eugen Ionescu. Haideți să spunem așa: într-un fel, tăcerea și umilința de atunci încearcă să fie răscumpărate în cuvintele de acum.

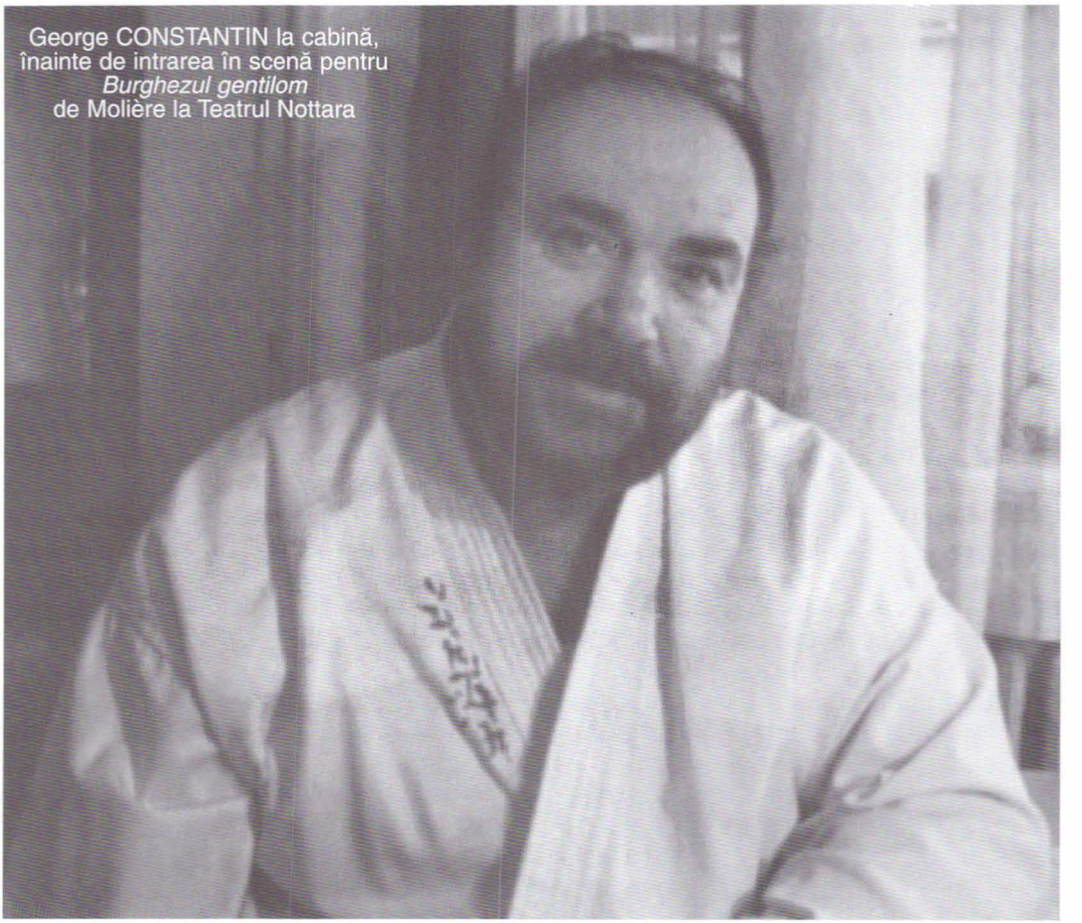
A.D.: *Credeți că această apariție editorială va spulbera, într-un fel, mitul rezistenței noastre prin teatru? Alexandru Dabija este tranșant: „Lumea intelectuală era și atunci, ca și acuma, extrem de discretă ca prezență", în schimb, Gabriela Adameșteanu recunoaște sincer: „cenzura teatrală mi s-a părut mult mai traumatizantă decât cenzura cărții", apreciind că multă lume s-a solidarizat pentru ca spectacolul* «Dimineața pierdută» *să se poată juca. Chiar dacă teatrul nu putea provoca manifestații de stradă, cel puțin putea face valuri nedorite de regim, la „Europa Liberă".*

Să recunoaștem și că pentru tânărul amintit la început, imaginile care s-au succedat imediat după '89 sunt bulversante: de la imaginea Actorului vorbind mulțimii în zilele și nopțile lui Decembrie la imaginea sălilor de teatru și spectacolelor părăsite de public – or, în acest peisaj contradictoriu, unde va găsi el adevărul despre rolul teatrului în conștientizarea Răului?

L.M.: Cred că sunt, de fapt, mai multe întrebări și mai multe aspecte.

Mai întâi, conceptul însuși de „rezistență prin cultură" este ambiguu. Acesta a fost elaborat *a posteriori* pentru a clarifica raportul specific, determinat istoric și cultural, al literaturii și artei din România cu puterea comunistă, comparativ cu celelalte state din Centrul și Estul Europei, pentru a contrapune absenței (imputate) a disidenței constructive, disidența expresivă. Deși a avut parte de definiții pertinente, el continuă să circule cu prea multe accepțiuni, dintre care unele contrare: într-o viziune maximalistă, este utilizat pentru a desemna o atitudine de opoziție superficială și ineficientă, iar, la antipod, una eroică în fața Puterii. Cred, prin urmare, că termenul ar trebui mai curând fixat în limbaj, decât „spulberat", în sensul său pozitiv.

În ceea ce privește cartea de față, ea merge, aș zice, dimpotrivă, în direcția recuperării unor momente și forme în care experiența teatrală a jucat un rol major sub comunism, indiferent dacă îl numim „rezistent" sau nu. Acest rol nu s-a limitat la comentariile pe care le producea „Europa Liberă", ci a fost, atât pentru omul de teatru cât și pentru public, vertebrant. Nu știm dacă formele de opoziție radicale ar fi fost posibile la noi, căci cazurile izolate de disidență fățișă care au existat au fost rezolvate fie prin expulzare, fie prin lichidare fizică. Având în vedere trecutul recent, interbelic, dar și cel mai îndepărtat, societatea românească era, în momentul instalării comunismului și cu atât mai puțin după, nepregătită pentru solidaritățile necesare care să transforme protestele individuale intermitente în opoziție structurată. Pe de altă parte, faptul că artiștii nu au fost (toți) niște martiri (ar fi trebuit, oare?!) nu îndreptățește minimalizarea rolului lor civic. Dacă e să fim onești, trebuie să recunoaștem că, sub comunism, chiar și faptul de a păstra statutul, de a rămâne neatârnat în profesia și condiția artistică sfârșea prin a deveni un act inevitabil politic. A scrie literatură echivala cu a semna un protest. Partidul comunist însuși condamna, în anii '50 dar și în anii '80, apolitismul ca formă de opoziție. Arta în sine devenise subversivă.



George CONSTANTIN la cabină, înainte de intrarea în scenă pentru *Burghezul gentilom* de Molière la Teatrul Nottara

În ceea ce privește „adevărul" și „rolul actorului în conștientizarea Răului", cred că acestea nu sunt niciodată reductibile la unul singur. Există, întotdeauna, mai multe roluri ale actorului, atât în teatru, cât și în spațiul civic. Cât despre rolul cercetătorului, acesta este chemat să rețină toate depozițiile, inclusiv diferențele, mediind, astfel, înțelegerea.

A.D.: *Într-un articol postat de* Hotnews.ro *(unul dintre puținele comentarii apărute după lansarea volumului în Festivalul Național de Teatru), Cristian Ghinea observă: „Sunt multe momente de haz nebun" în această carte, referindu-se la savoarea unor reconstituiri orale. Ceea ce șochează, cred eu, este însă perspectiva extrem de contradictorie asupra funcționării și efectelor mecanismului cenzorial pe care o au contemporanii sistemului. Alexandru Dabija, de pildă, deși își amintește spaima lui George Constantin de a juca* Burghezul gentilom, *„cu inima ca un purice" în fiecare seară (așa încât ideea interdicției spectacolului ajunge să i se pară preferabilă), e convins că, în ansamblu, totul „era un joc", „un proces de hărțuire absolut de rutină". Este acesta un risc al metodei de cercetare aleasă (intervievarea martorilor), un simptom al perioadei sau un efect al distanțării de evenimente?*

L.M.: Ludicul se amestecă, inevitabil,cu tragicul. Așa-i în viață, așa-i în teatru, de ce nu ar fi așa și în politică? Faptul că spectacole de teatru montate cu conștiința

unei opoziții, a unei (fie astăzi și minime) îndrăzneli față de regim implicau și amuzament și spaimă și hărțuială nu trebuie să deruteze. Ele nu se exclud.

Sigur. Nu de puține ori, nu doar teroarea, ridicolul și/sau absurdul caracterizau munca cenzorilor, ci și rutina. Credeți, oare, că aceasta îi scutea pe cei cenzurați de cheltuiala de nervi și de energie?

A.D.: *Dacă, așa cum observă cei mai mulți dintre intervievați (spre stupoarea de astăzi a celor care, în urma celor auzite sau citite despre comunism, tind, poate să vadă epoca în culori mai tari sau mai întunecate), riscul major la care se expuneau oamenii de teatru era, în fond, doar „interdicția unui spectacol" (cu tot cortegiul de repercusiuni: boli, atacuri psihice, marginalizări) și dacă, așa cum notați și dumneavoastră în introducerea culegerii de documente, „interzicerea unui spectacol a ținut de regimul excepției", în ce măsură se mai putea vorbi despre „un deceniu satanic" (Mircea Zaciu) în teatru?*

L.M.: Poate că admitem împreună că reprezentările și lucrările Diavolului nu se fac numai în și cu cazanul cu smoală. Există și un satanism care acționează prin metode și instrumente rafinate, prin ispitire și deturnare. Nu este Satana Marele Ispititor, Marele Apostat, cel care falsifică și compromite? Altfel, cum să explicăm paradoxul că intenția cenzurii comuniste nu era de a interzice (decât *in extremis*), ci de a provoca, prin presiuni succesive, prin epuizare și exasperare, producerea unei arte compatibile cu exigențele ideologiei și cu voința sau capriciile partidului. A determina cu orice preț mici modificări ale spectacolului (atunci când nu se putea obține mai mult) reprezenta deja un obiectiv atins, căci, oricât de sumară, prezența degetului cenzurii macula.

M-aș opri, însă, cu bunăvoința dumneavoastră, la acel inofensiv *doar* din întrebare. Riscul major era, într-adevăr, de cele mai multe ori, „*doar* interdicția unui spectacol". Dar „cortegiul de repercusiuni: boli, atacuri psihice, marginalizări", merită el minimalizat? Fie să ne limităm la aceste consecințe. Este, oare, puțin lucru?

Cel mai simplu ar fi, cred, să facem un exercițiu de imaginație, în care astăzi, în condiții complet schimbate, fără riscuri politice, tinerii pe care i-ați invocat la început să-și închipuie că lucrează câteva luni la un spectacol și, cu o zi înaintea premierei, acesta este *definitiv* interzis. Nu-l vor mai putea juca niciodată și nicăieri. Consider subtilă și exemplară distincția pe care o face Irina Petrescu între actor și poet: presiunea exercitată asupra celui dintâi și spaima de a se vedea interzis era augmentată de inexistența, în cazul său, a unei formule echivalente „literaturii de sertar". Imposibilitatea utilizării unei tăceri expresive și durabile, spuneam în *Cuvântul înainte,* potența amețitor interesul reprezentării publice a spectacolului. Pentru actor, a nu juca însemna a pierde orice șansă de a intra vreodată în memoria culturală a breslei. În privința sa, cenzura putea decide nu doar asupra prezentului, ci și asupra viitorului. Nu este acesta un drept (abuziv) de viață și de moarte (fie și numai artistică)?

A.D.: *Se poate spune că această carte apare mult prea târziu? Pe de o parte, martorii s-a împuținat, iar memoria, după douăzeci de ani, le joacă feste tuturor, afirmațiile fiind, nu rareori, contradictorii, pe de altă parte, arhivele disponibile sunt tot mai precare. Ar fi putut apărea ea mai devreme? S-ar fi putut schimba ceva în peisajul teatral democratic dacă, să spunem, despre Amza Săceanu, Constantin Măciucă sau Ion Gârmacea, toate aceste informații ar fi fost nu doar cunoscute, colportate, ci și tipărite? Absența acestui tip de reconstituiri nu a contribuit la perpetuarea aceluiași mod al complicității bolnăvicioase victime–cenzori?*

Maria MUNTEANU și Ion MARIAN în *Proștii sub clar de lună*, regia Aureliu MANEA, Teatrul Național Cluj (1986)

L.M.: Mi se pare mai curând o întrebare pentru cititorii decât pentru autorii cărții. De ei depinde dacă și în ce măsură ea mai prezintă interes. S-ar părea că da.

Sigur că există o întârziere. La noi, studiile și analizele nu au defrișat nici la timp, nici suficient fenomenul. Nu au fost înregistrate cu acuratețe toate mărturiile relevante, nu au fost salvate și deschise integral arhivele, nu au avut loc dezbateri îndeajuns de consecvente și de expandate, pentru a putea modifica semnificativ, în timp, percepția publicului larg. Astăzi s-au împuținat martorii, dar și propriile amintiri. Nu este, însă, lipsit de importanță să le arhivăm și pe acestea. Aș vrea, totuși, să mai remarc un lucru: chiar și la atâția ani distanță, nu puțini dintre martori au refuzat sau și-au exprimat reticențe în a vorbi despre o perioadă tot mai de neînțeles (probabil inclusiv pentru ei). Sigur, mărturiile, fatalmente subiective, sunt și vor rămâne contradictorii, dar, pentru cercetare, aceasta reprezintă mai curând o șansă decât un handicap. Astfel de distonanțe pot indica punctele nevralgice ale fenomenului (și, implicit, ale cercetării), rezistențe și incompatibilități interne ce se cer ulterior explicitate, prin analiză comparativă și contextualizare.

Publicarea de documente și de studii de specialitate este necesară, nu și suficientă. Ea singură nu poate curăți climatul moral sau moravurile unei epoci. În absența unor inițiative și acțiuni politice în această direcție, clarificările estetice riscă, în cel mai bun caz, uitarea.

A.D.: *Dacă primul volum lasă impresia că cenzura în teatru a funcționat la noi la limita laxă și schimbătoare dintre ideologie și conjunctură, credeți că volumul doi, de susținere documentară, schimbă mult această perspectivă? Cu atât mai mult cu cât caracterul insidios al cenzurii comuniste a făcut ca latura ei cea mai corozivă și periculoasă să se manifeste exclusiv la nivel informal (interdicțiile fiind formulate întotdeauna verbal, nu prin texte scrise).*

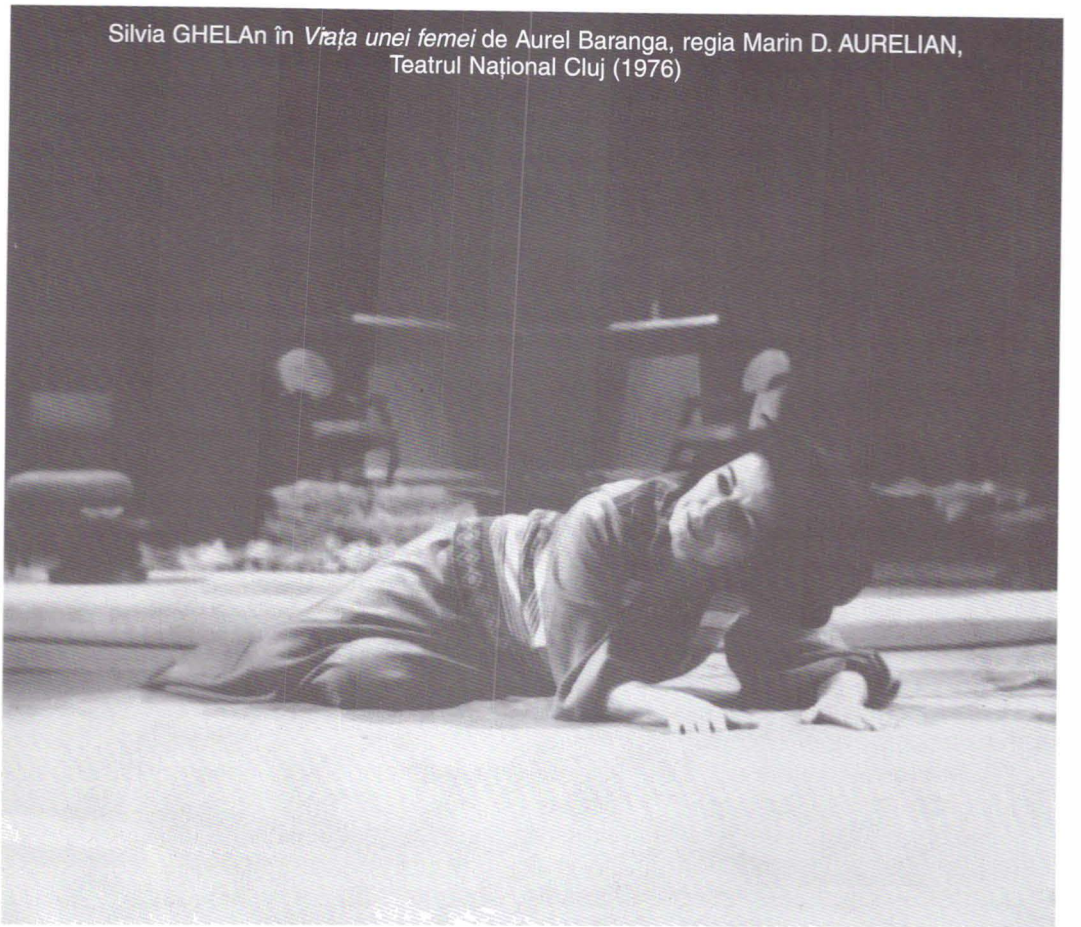
L.M.: Da, așa este. După ce și-a consumat, în anii '50, rezervele de intoleranță fățișă, ostentativ reglementată de norme și directive legale, cenzura a început să funcționeze, mai ales după desființarea ei oficială, în 1977, insidios. Comisiile de vizionare se încheiau cu un proces-verbal, ținut secret, care consemna luările de cuvânt. Faptul că, de multe ori, rezoluția era comunicată verbal nu o făcea mai puțin infailibilă. Cel care o rostea deținea suficientă putere și autoritate pentru ca vorba lui să devină un verdict irevocabil. Amintesc cazul spectacolului *Tulburarea apelor* de Lucian Blaga, în regia lui Mihai Măniuțiu, de la Teatrul Național din Cluj (1983), care a fost interzis scurt, fără drept de apel, printr-o vorbă a lui Mihai Dulea, activist de la centru aflat atunci întâmplător și cu alte misii politice la Cluj. Din momentul, însă, în care cuvântul a ajuns să fie exprimat, fie și conjunctural, nimic nu a mai putut să îi stea împotrivă. Spectacolul a fost definitiv interzis.

A.D.: *Gabriela Adameșteanu observă, în interviul acordat Ancăi Hațiegan, că, spre deosebire de critica literară, care „a avut un rol foarte mare în susținerea literaturii în acei ani", „critica de teatru nu avea nici această solidaritate profesională, nici acest standard profesional" pentru a comenta spectacolul* «Dimineața pierdută» *la adevărata lui valoare. Creația Cătălinei Buzoianu „nu a avut critica teatrală pe care o merita". Împărtășiți acest punct de vedere?*

L.M.: Pentru unele perioade este de domeniul evidenței. Ar fi, într-adevăr, bine de discutat *de ce?*

Nu este aici momentul. Câteva precizări doar. Comentariul Gabrielei Adameșteanu este punctual și vizează contribuția criticii (literare și dramatice) în receptarea și impunerea (romanului și spectacolului, acesta din urmă în regia Cătălinei Buzoianu) *Dimineții pierdute.* Extrapolând, o istorie comparată a cronicii literare și a celei dramatice românești mi s-ar părea o temă de cercetare interesantă. Există diferențe de metodă, motivate de specificul obiectului investigat, dar și altele, cu rădăcini în solul particular al culturii românești, în interiorul căreia paradigma intelectualului era literatul. Romanul (publicat, în perioada comunistă, în tiraje totalizând peste 100 de mii de exemplare) avea o audiență incomparabil mai mare și mai extinsă geografic și social decât spectacolul de teatru. De aici, mai multe consecințe. Criticii literari erau, inevitabil, mai numeroși. Mulți dintre ei erau buni și foarte buni – puneau la bătaie talent, inteligență, cultură –, făcând, astfel concurența acerbă. Audiența mare a literaturii le asigura și lor o vizibilitate mai mare și, implicit, posibilitatea de a juca un rol mai important în impunerea ierarhiilor culturale, dar și în conștiința cititorilor. Funcția cotidiană a literaturii fiind supradimensionată, a scrie despre cărțile vieții noastre era ca și cum ai scrie despre viața însăși.

Aceasta nu înseamnă că printre cronicarii dramatici nu se numărau unii evident înzestrați, dar exista, mai ales în provincie, și o inflație de amatori. E posibil ca unii critici să se fi refugiat în cronica de spectacol, din frustrarea de a nu fi reușit în zona literaturii. Nici tradiția nu era aceeași. De la Eminescu și Caragiale, la Rebreanu și Camil Petrescu, marea cronică de teatru au făcut-o, la noi, în trecut, scriitorii. Din cauze diverse, fenomenul nu s-a mai repetat în perioada postbelică. Spațiul lăsat liber nu a fost ocupat întotdeauna de profesioniști.



Silvia GHELAn în *Viața unei femei* de Aurel Baranga, regia Marin D. AURELIAN, Teatrul Național Cluj (1976)

A.D.: *Ce credeți că ar trebui să urmeze, într-un climat cultural normal, acestei apariții editoriale? Dezbateri provocate de oamenii de teatru, un soi de Dosariadă teatrală, constituirea altor grupuri de cercetare care să lărgească aria temporală, geografică, eșantioanele analizate, o mai sinceră preocupare pentru arhivarea mărturiilor despre perioada comunistă?*

L.M.: Dezbaterile sunt mereu binevenite. Pentru asta e, însă, nevoie de o cultură a dialogului. Nu mă aștept și nu doresc altfel de consecințe. Nu ar fi normal ca o cercetare științifică să producă o „dosariadă a teatrului", dacă prin asta înțelegem o deconspirare frenetică și, de fapt, fără discernământ. O „dosariadă" este chiar contrariul a ceea ce am intenționat. De altfel, această carte nici nu ar putea-o susține, deoarece a evitat programatic senzaționalul. La urma urmei, nu văd cum ar putea fi efectul unei cercetări științifice o revoluție socială. Cele două trebuie categoric departajate. O cercetare poate, însă, contribui, în timp, alături de alte demersuri similare, la fixarea cât mai exactă și mai pregnantă a unei imagini de epocă, a unei memorii și, eventual, în final, a unor norme de conduită morală, dacă și pentru că ajută la identificarea și afirmarea unor valori și la recunoașterea și eliminarea unor erori. Singura șansă a unei astfel de cercetări stă, de aceea, în continuarea ei.

A.D.: *Ce efect poate avea asupra tinerilor și nonconformiștilor oameni de teatru de astăzi parcurgerea acestui peisaj moral extrem de ambiguu, în care „cei buni" sunt impuri, iar „cei răi" salvează spectacole?*

L.M.: Credința mea este că „tinerii și nonconformiștii teatrului de astăzi" au maturitatea necesară de a nu împărți nici pentru trecut, nici pentru prezent viața între „buni" și „răi". Pentru a mă întări în această credință, voi aminti răspunsul concret, citat de dumneavoastră, al domnului Cristian Ghinea, care a creditat ca fiind nuanțate nemulțumirile de sine ale artiștilor (cei „buni") și fals și neverosimil eroismul cu care se împăunează cenzorii (cei „răi"). Impuritatea unor gesturi și acțiuni, atât de o parte, cât și de cealaltă, poate distorsiona parțial evaluarea, dar nu o poate împiedica și nici deturna. Mai ales că ea confirmă o constantă: cei care au avut o conștiință morală (mai mult sau mai puțin sfâșiată) o au și astăzi. Cei care nu – nu.

A.D.: *Există pericolul ca prima parte a volumului colectiv să fie citită mai mult ca o comedie umană? Cristian Ghinea, de pildă, e tentat chiar să realizeze o tipologie umană a Cenzorului: „amnezicul", „ticălosul logoreic", „enigmaticul". În contrast cu această „viermuială", când simpatică, când respingătoare, studiile consacrate „scenei contemporane" i se par „plictisitoare". Erau ele într-adevăr necesare în context? Ce anume i-a îndreptățit pe oamenii de teatru să întrebuințeze și după '89 termenul de cenzură?*

L.M.: O întrebare multistratificată. Aș spune, mai întâi, că nu văd nici un „pericol" în a citi cartea ca pe o comedie umană. Dimpotrivă.

În al doilea rând, cartea – și vorbesc, aici, despre un corpus unitar, imaginar, care reunește cele două volume: *Viața teatrală în și după comunism* și *Cenzura în teatru...* – invită la lecturi diferite. Așa cum indică primul titlu, cenzura nu este decât una dintre teme, investigată ea însăși cu mijloace variate: prin metode ale istoriei orale (reconstituirea unor dosare de spectacol), în partea întâi a primei cărți, și prin restituirea de documente, în cea de-a doua carte. Partea a doua a primului volum, intitulată *„Scena contemporană"* (admit că aceasta ar putea constitui o carte în sine) este alcătuită dintr-o suită de studii critice de autor, care încearcă o prospectare a unui fenomen încă în plină mișcare, ce abia începe să fie cercetat. După 1989, cenzura a încetat să mai reprezinte o constantă instituțională și dacă mai putem vorbi despre spectacole de teatru cenzurate (și, din păcate, putem), acestea sunt, totuși, cazuri izolate – reflexe întârziate ale unor mentalități nereformate, dar și dovezi de persistență ale unor deprinderi de gândire adânc înrădăcinate. Altele sunt însă, în opinia autorilor acestor studii, problemele actuale ale teatrului românesc: instituționalizarea, legiferarea, formele teatrului independent, alternativ sau experimental, parțial sau integral interzise sub comunism și care acum încearcă să se exprime și să se definească în raport cu teatrul de repertoriu, el însuși reformabil. Firește că noile teme au reclamat alt instrumentar metodologic și de aici, cred, aparenta lipsă de continuitate.

A.D.: *A acționat cenzura în teatru altfel decât în domeniul vieții literare? Mai blând, mai pervers, mai nociv?*

L.M.: Nu cred că încap grade de comparație. Cenzura a avut un rol distructiv, malefic și radical, oriunde s-a manifestat.

Pe de altă parte, unele distincții pot fi operate, în funcție de felul cum au fost distribuite accentele. Cenzura în teatru era mai complexă, deoarece viza atât palierul textual (comun cu cel al literaturii), cât și pe cel, specific, al reprezentației. Exista, cu alte cuvinte, o cenzură de text și alta de spectacol și chiar dacă echipa de cenzori putea fi uneori aceeași, etapele erau distincte, una potențând-o pe cealaltă. Anumite replici treceau neobservate la lectura textului și ajungeau să fie publicate, însă erau

Melania URSU, George MOTOI, Ligia MOGA, Alexandru MUNTE și Mona MIRCEA în *Nu sunt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, regia Andrei MIHALACHE, Teatrul Național Cluj (1983)

interzise de cenzorii îngroziți, când le auzeau spuse de actor pe scenă. Faptul ține, dincolo de viziunea regizorală și/sau interpretarea actoricească (ce puteau muta accentele și sublinia sensuri ilicite) de diferența dintre cuvântul scris și cel rostit. Am să aleg un exemplu chiar din carte. Nici un cenzor nu se mai împiedica, la reeditarea, în anii '80, a lui Caragiale, de cuvântul „tutulor" (folosit de Ceaușescu), dar era de neimaginat ca el să fie admis pe scenă. Pot depune mărturie despre o comisie, de cenzură formată exclusiv din universitari, care, în anul 1985, când studenții trupei „Ars Amatoria & fiii" jucau spectacolul *Temă și variațiuni* (regia Ion Vartic), s-a deplasat special pentru a verifica dacă „teribilul" cuvânt va fi rostit pe scenă, încălcând astfel interdicția categorică formulată în comisiile de vizionare anterioare.

Chestiunea se nuanța, așadar, și în funcție de specificul receptării. Puterea, conștientă de limitele sale de supraveghere, sfârșise prin a nu se mai interesa de cititorul solitar, însă reacția unui *public* de teatru (orice grup era, pentru partidul comunist, potențial subversiv) o punea instantaneu în alertă. Cu cât gradul de audiență era mai mare, cu atât era sporită mai tare vigilența. Oricât de exigentă, aceasta din urmă nu izbutea, însă, aproape niciodată să controleze totul și mai ales să blocheze complicitățile ce se nășteau exponențial între scenă și public.

Interviu realizat de Andreea DUMITRU

EVENIMENT TEATRAL

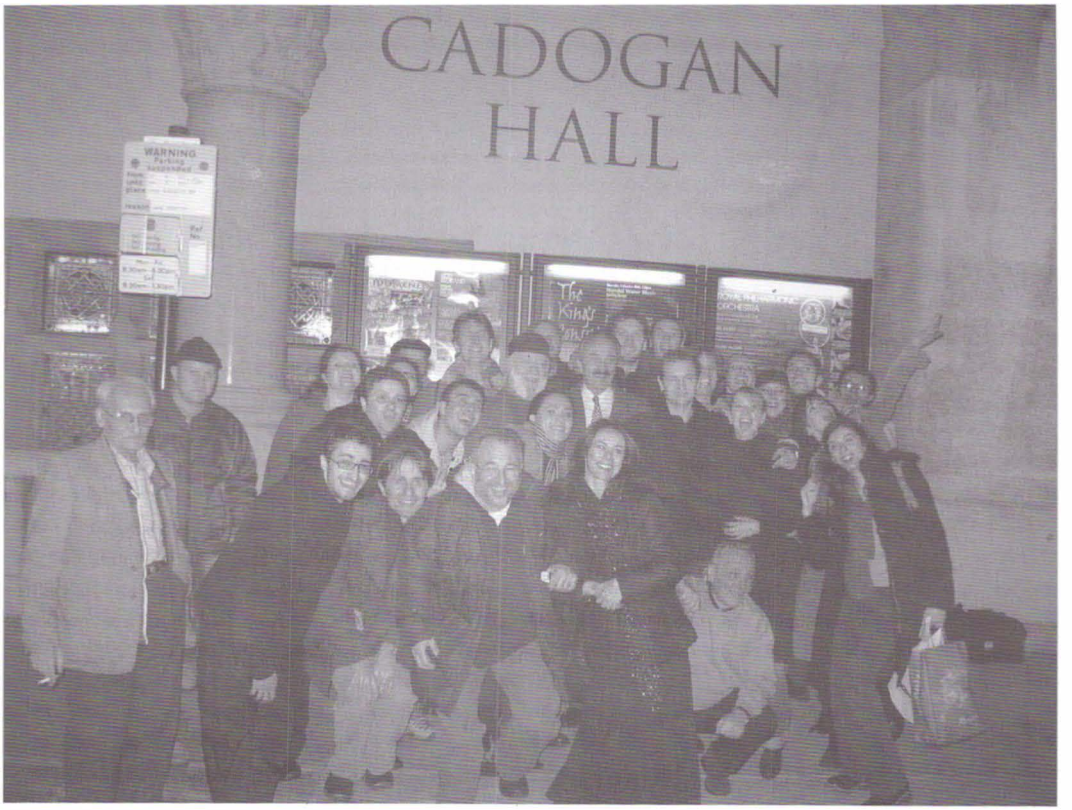
Ion PARHON

Un turneu pentru toate anotimpurile

Sfârşitul anului 2006 a marcat încă un succes de referinţă, pentru arta spectacolului din România. Poate un succes de o dimensiune fără precedent, dacă ne gândim la faptul că el a fost înregistrat, succesiv, **în şase capitale occidentale,** în cadrul aceluiaşi turneu cu ***Don Quijote***, spectacolul Teatrului Naţional din Bucureşti, conceput de Dan Puric, la care s-a adăugat şi o reprezentaţie cu o valoare emoţională deosebită, fiind găzduită în oraşul natal al lui Cervantes. Turneul a fost organizat şi finanţat de Ministerul de Externe român, printr-un proiect pilduitor în ce priveşte implicarea sa în zona culturii, iar trupa cu Dan Puric la timonă a beneficiat de asistenţa echipei tehnice de la Naţionalul bucureştean, căreia i s-au adăugat câţiva colaboratori experimentaţi, în frunte cu producătorul Valerian Mareş şi managerul Daniel Ivan, apreciata scenografă Doina Levintza, autoarea costumelor, directorul economic Constantin Vânătoru, tehnicianul de scenă Traian Zecheru, maestrul de sunet Gaby Petrescu, tehnicianul de lumini Georgiu Stan, realizatorii proiecţiilor video Cristian Petic şi Daniel Apostol, maşinistul Eugen Mareş ş.a. Din respect profesional şi cultural pentru evenimentul acesta, cred că este bine să cunoaştem numele protagoniştilor. Alături de Dan Puric, interpretul lui Don Quijote, Constantin Dinulescu, cel care l-a întrupat cu savuros umor pe Sancho Panza, şi Ileana Olteanu, interpreta Dulcineei din Toboso, în spectacol au evoluat şi au cules aplauzele spectatorilor actorii: Carmen Ionescu, Violeta Totir, Silviu Oltean, Mircea Cristescu, Ana Pepine, Antoaneta Vlădescu, Mihaela Ailincăi, Nadejda Dimitriu, Elena Valentina Popa, Claudia Susanu, Adrian Nour, Vadim Rusu, Paul Cimpoieru, Toni Dumitrescu, Ştefan Ruxandra, Daniel Făt, Gabriel Călinescu, Axel Moustache, Florin Roşu, Petrică Voicu.

Debut cu dreptul

Turneul a fost inaugurat la Berlin, în cea mai mare sală de spectacole a „Casei Culturii Ruse", din centrul capitalei germane, unde, precedată de cuvântul introductiv rostit de ambasadorul Bogdan Mazuru şi de Adriana Popescu, directoarea Institutului Cultural Român, reprezentaţia a fost marcată de două aspecte contradictorii. Pe de-o parte, un început cu mici dificultăţi în zona tehnicienilor, iar pe de alta, cu o risipă de energie, entuziasm şi profesionalism din partea interpreţilor, care au ridicat sala în picioare, populată de mult-mai numeroşi spectatori decât permiteau cele 500 de locuri. În public, mulţi reprezentanţi ai Thaliei, muzicieni, oameni de cultură din ţara-gazdă, printre care şi unii plecaţi din România, ca domnul Valentin Plătăreanu, actorul Teatrului de Comedie, sau doamna Angela Ameke, arădeancă, directoare de festival, bună cunoscătoare şi admiratoare a spectacolelor trupei „Passepartout", condusă de Dan Puric. Este un spectacol de o remarcabilă şi binevenită unicitate, atât prin profunzimea impresionantă a semnificaţiilor sale, cu ecou puternic în actualitate, cât şi prin surprinzătorul său limbaj non-verbal, complex şi atractiv, fără



a face concesii modei, remarcau oamenii de teatru, printre ei aflându-se şi cunoscutul actor berlinez Peter Waschinski. Emoţia interpreţilor s-a manifestat până la ceasurile târzii ale nopţii, când au vizitat centrul oraşului, poarta Brandenburg şi rămăşiţele zidului ce păstrează numele numeroaselor victime ale intoleranţei comuniste, apoi clădirea atât de modernă a Parlamentului, unde, pe o pantă străjuită de oţel şi pereţi de sticlă, poţi urca până la ultimul nivel, ceea ce permite o uluitoare vedere panoramică asupra Berlinului. Nu puţini dintre tinerii actori aflaţi în grupul vizitatorilor nocturni ne mărturiseau că este prima lor ieşire în Occident ! Şi nu întâmplător, ei au devenit şi cameramani sau fotoreporteri. La numai trei zile de la acest debut, am trecut cu feribotul de la Calais la Dover, în locuri a căror celebritate este legată de uriaşele sacrificii din timpul războiului, şi am ajuns în spaţiul celui mai bun teatru din lume, patria marelui Shakespeare. Londra ne-a primit cu o vreme schimbătoare, când foarte cald, cum nu s-a mai întâmplat de vreo trei secole, când cu ploaie torenţială, ce te împiedica să te bucuri pe deplin de priveliştile ivite de la etajul faimoaselor autobuze londoneze, de un roşu aprins, vizibil de la distanţă. La „Cadogan Hall", cu peste 850 de locuri, am asistat la o repetiţie de vreo cinci ceasuri şi mai bine, cuprinzând şi mici modificări impuse de faptul că scena nu avea culise, căci edificiul, bine dotat tehnic, aparţinea unei instituţii de cult scientist. În sală, le-am descoperit, profund impresionate de cele văzute, pe aceeaşi doamnă Ameke şi pe Anneli Halonen, ataşat cultural al Ambasadei Finlandei în capitala britanică. Înseşi aceste repetiţii îşi apropie meritul unor fascinante spectacole prin insistenţa năucitoare şi totodată istovitoare a regizorului în corectarea fiecărui amănunt neglijat, fie de

„lumină“ ori „sunet“, fie de vreun interpret, sau detalierea și motivarea tuturor gesturilor, prin „strângerea“ timpului afectat racordului dintre „peripețiile“ ce alcătuiesc cele 25 de tablouri, de la tandra întâlnire dintre Don Quijote și Sancho Panza, până la „crucificarea“ eroului; sau prin fulgurantele „lecții de teatru“ oferite de Dan Puric. Surprinzătoare pentru mine, care cunoșteam bine spectacolul, au fost unele schimbări mai greu sesizabile, dar importante, ivite din conduita perfecționistului, în care am remarcat sinceritatea dialogului dintre Dan Puric și tinerii lui colegi de scenă, receptivitatea „profesorului“ la unele sugestii ale „elevilor“. Succesul spectacolului, însoțit la final de repetatele ovații ale unei săli pline, a fost completat în chip fericit de atmosfera de prietenie și bună dispoziție, de ospitalitatea ce și-a pus pecetea pe recepția de la Institutul Cultural Român, unde doamna director Gabriela Massaci și domnul Sorin Baciu, atașat de presă al ambasadei noastre, au elogiat atât meritele artiștilor români, cât și reacția publicului, de un entuziasm cum foarte rar s-a mai putut vedea la spectacolele străine prezentate la Londra. Înalte cuvinte de apreciere au fost rostite în foaier, dar și la cabinele artiștilor, de domnul Vladimir P. Pillalta, ambasadorul Republicii El Salvador la Londra. O tânără ce studiază „arta comunicării“, Alice Brighton, dornică și ea să-i felicite pe protagoniști la cabine, a acceptat cu greu informația potrivit căreia pe scenă au evoluat actori și nu dansatori de profesie, admirația sa oprindu-se și asupra acelor „schimbări de tonalitate, de la candoare și poezie la dramă ori la umor și grotesc, la conotațiile moral-politice legate de ororile de ieri și de astăzi ale lumii în care trăim“.

Făgădău nu ne vrea !

Drumul spre Paris, cu autocarul „Gregory Tour", în care pasagerii, cum spuneam, devin şi pasionaţi fotoreporteri şi cameramani, este adeseori marcat de mărturisirile admirative ale tinerilor artişti cu privire la Trafalgar Square şi Leicester Square, la National Galerie, la Hyde Park şi la norocul de a fi fost martorii unui excepţional „spectacol" al schimbării gărzii la Buckingham Palace, cu acei cai superbi înşeuaţi de bărbaţi chipeşi ori de femei foarte tinere, în costume strălucitoare sau în pelerine negre, ale căror priviri surâzătoare, prietenoase, ar putea rivaliza cu starletele Hollywoodului. Câţiva „umblăreţi" dintre actori se grăbesc să ne vorbească şi despre acel amestec de lumini şi umbre nocturne din Soho, despre ispitele industriei erotice, cu personaje deocheate, pe care nu-i bine să le ţinteşti prea mult cu privirea...

Şi iată-ne în Parisul unde tot artistul visează a-şi măsura valoarea în confruntarea cu un public nărăvit la evenimente culturale de mare anvergură. Dar aici, o primă surpriză neplăcută. Aşa cum ne-a informat *staff*-ul trupei, spectacolul Naţionalului bucureştean cu *Don Quijote* nu avea să se desfăşoare într-o sală de la Théâtre des Comédies des Champs Elysées, aşa cum era prevăzut, înţelegerea fiind reziliată unilateral de către domnul Mişu Făgădău, din partea acelui teatru. În ceasul „al 14-lea", a fost găsită sala Teatrului „Espace Pierre Cardin", de lângă Place Concorde, foarte aproape de Teatrul Marigny, aureolat de numele şi activitatea Elvirei Popesco. Din fericire, scena a convenit de minune trupei lui Dan Puric şi tehnicienilor, fiind deja „familiarizată" cu

spectacolele non-verbale, grație succeselor acelui „teatru coregrafic" practicat aici de domnul Gigi Căciuleanu. Dificultățile schimbării locației au impus... transportul unor spectatori, de pe Champs Elysées la „Espace Pierre Cardin", dar și începerea spectacolului mai târziu decât era planificat. În ciuda acestor neajunsuri, reprezentația a lăsat o foarte bună impresie în rândul spectatorilor francezi și români, al membrilor ambasadei noastre la Paris, care i-au felicitat pe regizor și pe cei din *staff*-ul turneului, impresie cu mult mai bună decât aceea produsă asupra trupei de simulacrul de cocteil improvizat într-un ungher al foaierului, cu fețe de masă negre (!), la care artiștii au ajuns când totul era deja terminat ! Printre spectatori, scenograful de origine română Puiu Ganea, stabilit în Elveția, ne-a spus ; „Am venit aici special pentru Dan Puric și mă bucur să constat nu numai virtuozitatea, dar și seriozitatea excepțională a demersului său artistic , cu o trupă foarte tânără, dar și talentată, care s-a dovedit capabilă să impresioneze asistența într-un oraș ca Parisul și într-o vreme tot mai obișnuită cu derapajele artei spectacolului către superficialitate și vulgaritate".

Vârf de formă

Următorul popas de pe traseul celor aproape 10.000 de kilometri s-a petrecut la Bruxelles, unde întreaga „delegație" a fost întâmpinată cu o mare bucurie și ospitalitate de către Ambasadă și Institutul Cultural Român, mai precis, de domnul ambasador Ion Jinga și doamna Dana Jinga, dar și de doamna Mihaela Ganea, care, cu firma ei de management, pe tot parcursul turneului, s-a aflat aproape

de cerințele profesionale ale trupei. La recepția desfășurată la ambasadă, cu o seară înaintea spectacolului, dar și la cocteilul de „la revedere", de la Teatrul „Bozar", edificiu conceput de celebrul arhitect Horta, cu elemente de „art-deco", artiștii au fost felicitați de numeroase personalități ale vieții culturale, dar și ale organismelor politice – Comisia Europeană, Parlamentul european, NATO – care își desfășoară activitatea în capitala Belgiei. Cred că aici, la „Bozar" spectacolul Naționalului bucureștean a atins forma lui maximă, iar publicul a dovedit cea mai mare receptivitate aplaudând frenetic, tablou după tablou, cu ovaționări zgomotoase văzându-i pe Dan Puric și Bopsi Dinulescu, pe tinerii interpreți ai step-ului și ai galopului în sunetele *Cavaleriei rusticane!* Cu lacrimi în ochi de surpriză și emoție, doamna Jana Cernatesco, pictoriță, și domnul Anatol Covalescu, ce urmase Conservatorul bucureștean cu decenii în urmă, considerau că un asemenea spectacol românesc „ar trebui să facă ocolul lumii prin actualitatea, farmecul și limbajul său universal". Alături de mulți oameni de teatru și de cultură prezenți în sală și la cocteil, printre admiratorii reprezentației, grăbiți a-și exprima opiniile elogioase, i-am remarcat pe domnul Poul Bjerregaard Thomsen, reprezentant al Directoratului General pentru Educație și Cultură din Comisia Europeană, dar și pe acel distins și bun prieten al României, domnul Jonathan Scheele, până nu de mult șeful Delegației permanente a Comisiei Europene la București..

Pe urmele „Cavalerului Tristei Figuri"

Purtați „pe sus" de bucuria succesului de la Bruxelles, dar și cu amintiri de neșters din frumosul oraș cu o arhitectură de mare rafinament, „ultimul oraș burghez dintr-o Europă tot mai grăbită să-și piardă tradițiile", cum ne spunea un alt admirator al spectacolului, dar și de peisajul greu de uitat de la Biarritz (așa cum, după popasul spaniol, aveam să ne încântăm de cele văzute pe Coasta de Azur), am descins pe urmele „Cavalerului Tristei Figuri", pe pământ spaniol. Aici, la Madrid, trupa și-a aflat doi „amfitrioni" minunați, de la Ambasada română, domnul Ștefan Nicolae, atașat de presă, și doamna Sorina Nicolae, atașat cultural, care au fost și „colaboratori" de nădejde și „ghizi" foarte competenți pe tot parcursul șederii, atât în capitala spaniolă, cât și la spectacolul de la Alcala de Henares, orașul natal al lui Cervantes. La Teatrul „Alcazar", elegant și spațios, cu 750 de locuri, îmbrăcat într-un roșu energizant, numeroși spectatori spanioli, dar și români care muncesc aici („uiti-l măi pi Puric, îi moldovean de-al meu !" exclamă o doamnă plecată din Suceava) , aplaudă gălăgios, cu un entuziasm de nedescris, dialogurile... mute dintre Don Quijote și Sancho Panza, dar și scena de la „crâșmă", pe muzică sud-americană, apoi flamenco-ul fetelor, apoi „cavalleria" și step-ul. Finalul găsește sala în picioare și trupa uluită și ea de aceste reacții, prin care artiștii români izbuteau nu numai un succes binemeritat, dar și o victorie asupra unei... scene mult micșorate datorită decorului altui spectacol, ce nu putea fi demontat în timp util! Grăitoare pentru valoarea și succesul reprezentației au fost cuvintele adresate de domnul Angel Sanchez Hernandes, profesor, specialist în literatura lui Cervantes : „Nu cred să fi întâlnit vreo restituire mai bună a esenței romanului, o sinteză atât de subtilă și convingătoare a bogatelor lui semnificații, totul fiind exprimat într-un limbaj universal și modern, de o memorabilă tensiune emoțională". A doua zi, la Alcala de Henares, ne-am bucurat să vizităm celebra și superba Universitate, veche de cinci secole, cu sala aproape „mitologică", unde se desfășurau acele

„doctorate" de o năucitoare exigență, ce durau 20 de zile și găzduiau un veritabil „meci" între candidat și cei doi examinatori, completați de încă 40 de profesori-asistenți (!), sală înnobilată astăzi de ceremoniile conferirii „Premiului Cervantes", onorate mereu de prezența regelui. Amintiri minunate s-au țesut apoi la Casa în care a trăit Cervantes, cu o bancă în față, „animată" de statuile personajelor Don Quijote și Sancho Panza, dar și în sala pitorescului teatru vechi, cu 200 de locuri, unde pășea cândva chiar domnul Lope de Vega ! Seara, la Teatrul „Cervantes", din centrul acestui oraș cu 200.000 de locuitori, din care aproape 20.000 sunt români, nu am mai întâlnit aceeași „sală plină ochi", de la Madrid, Berlin, Londra sau Bruxelles, dar aplauzele și repetatele exclamații de satisfacție ale spaniolilor și ale acelor puțini români aflați la reprezentație („Românașii muncesc pe brânci aici, nu prea au timp de spectacole", ne spune cineva din public), aduc dovada împlinirii efortului trupei, felicitată călduros la Madrid și de doamna ambasador Maria Ligor.

Un spectacol pentru mileniul trei

Cu două înnoptări intermediare, una la Aix en Provence, alta la Verona, la ore foarte târzii, ce iscau regretul de a nu mai putea trage o fugă în aceste așezări cu impresionantă carte de vizită, *Don Quijote* a ajuns și la Viena, sediul atâtor celebre festivaluri, unde, nu cu prea mulți ani înainte, poposiseră și *Danaidele* lui Silviu Purcărete. O zi de „relaxare" a fost consacrată vizitelor în oraș, pe străzile și în magazinele elegante împodobite feeric înaintea sărbătorilor Crăciunului, la Catedrala „Sfântul Ștefan", la „Operă", la clădirile impunătoare ale Parlamentului și Primăriei, la castelele Belvedere și Schönbrunn etc. Spectacolul de la sala „Akzent", cu public numeros, în primele minute circumspect, rezervat, apoi revărsat într-un torent de aplauze și felicitări, a încununat cu brio turneul, fiind urmat de o scurtă recepție la Institutul Cultural Român, condus de doamna Carmen Bendovschi, unde participanții s-au înghesuit să-i felicite pe Dan Puric, pe Constantin Dinulescu, pe mai tinerii lor parteneri de joc, considerând spectacolul Teatrului Național din București drept „un excepțional mesager al artei românești, dar și al spiritului operei lui Cervantes în confruntarea cu publicul de astăzi, cu mileniul trei".

Desigur că s-ar mai putea scrie multe despre acest turneu, despre marile frământări, îndoieli, emoții și tensiuni prilejuite de varietatea și de dificultățile schimbării spațiului de joc despre problemele de sănătate ale unor artiști ca Ileana Olteanu, accidentată de... mașina „de vânt", Gabi Petrescu, Nadejda Dimitriu și, mai ales, Mircea Cristescu, obligat să rămână mai bine de o săptămână în spital la Londra, datorită unui preinfarct ! Demnă de o poveste seducătoare este și acea „telenovelă" insolită pe care au realizat-o tinerii și neastâmpărații protagoniști ai turneului, cu actrița Violeta Totir și managerul Daniel Ivan în prim-plan, prezentată „în premieră" la Viena, pe un ecran imens, din sala Teatrului „Akzent", când însuși Dan Puric a împărțit „premiile cinematografice", împrumutate de sub bradul de Crăciun din foaier, în uralele asistenței! Era și aceasta o frumoasă joacă din sânul unei trupe care în acest turneu a făcut să triumfe ludicul. Toate par amănunte mai puțin semnificative pentru criticul de teatru. Dar merită a fi menționate chiar și laconic, pentru că aparțin și ele acelor „clipe de viață" inconfundabile, emoționante, memorabile, dintr-un turneu de o anvergură fără precedent, înnobilat prin talentul sau râvna protagoniștilor.

INTERVIURI

Luana DRĂGOESCU:

„Viața mea a fost o întâmplare"

Oana Borș: *Ce v-a făcut să alegeți scenografia ca meserie?*

Luana Drăgoescu: Eu nu am vrut să merg la Scenografie. Mă pasiona fizica, dar aveam „dosar" și nu m-au primit. Atunci, părinții mei mi-au zis, dacă tot îți place matematica, du-te la Arhitectură. Aveam și oarece abilitate către desen. Făcusem desen, că așa era pe vremea aia, făceai pian, dans. Mă pregăteau pentru o viață burgheză. Numai că, foarte cochetă fiind (aveam doar 15 ani când am terminat

şcoala) nu purtam ochelari pe stradă, ca să nu râdă lumea de mine. Când m-am dus la examen mi-am uitat ochelarii acasă! Şi aşa că l-am picat. Am dat, atunci, la ceva apropiat, la Scenografie, pentru că nu-mi plăcea să stau acasă.

O.B.: *Deci a fost o întâmplare.*

L.D.: Toată viaţa mea a fost o întâmplare. Uite, când m-am născut, toată lumea spunea ce copil norocos sunt. M-am născut într-o familie cu o situaţie materială bună. Dar, după trei ani, au venit comuniştii. Tata a fost trimis cu domiciliu forţat. Bunicul meu, însă, era membru în Comitetul Central, pentru că Titel Petrescu era văr cu bunica. Când Titel şi-a făcut partid, a luat toată familia. Aşa că bunicul meu a sărit de la Conservatori la Democraţi. După care, a trecut la Comunişti. Tatăl meu, care n-a făcut politică a fost, cum spuneam, obligat să plece din Bucureşti, fraţii săi, ofiţeri, au fost scoşi din armată. Era aşa, un fel de bramburealâ. Tot datorită unei întâmplări ne-am întors în Bucureşti. Un văr de-al mamei avea o funcţie importantă. Erau mai mulţi fraţi, fiecare dintre ei înscris într-un partid. Mai târziu, am înţeles că, de fapt, aveau o afacere şi, ca să o protejeze, intraseră fiecare într-un alt partid. Unul dintre ei era comunist. Mama era de principiul: prost, prost dar e prostul „nostru". Aşa că se ducea la el, la lagărul de la Târgu Jiu. Atunci când eram cu domiciliul forţat, a aflat că ăsta a devenit mare ştab. Şi s-a dus la Bucureşti. El i-a spus: „Divorţează, eu întotdeauna te-am iubit." Drept urmare, mama i-a tras două palme şi a plecat. Pe hol s-a întâlnit cu un domn care a recunoscut-o: „Sărut mâna doamnă, ce mai faceţi, eu vă ştiu de când veneaţi la noi, la Târgu Jiu, şi ne era bine." Mama s-a plâns că, uite, am venit la vărul meu şi nu poate să ne ajute. Şi uite aşa, peste câteva luni am fost chemaţi în Bucureşti, tata şi-a recăpătat dreptul de muncă. A fost pus chiar într-un post bun. Deci astea sunt...

O.B.: *Întâmplări...*

L.D.: Da. Eu am rămas, însă, cu dosar. Aveam o educaţie burgheză. O fată trebuia să ştie să gătească, să ştie tot ce se întâmplă într-o casă, pentru ca servitorii să nu o fure. Ştiam să cânt la pian, am luat lecţii de desen. M-am dus foarte devreme la şcoală, pentru că acolo unde stăteam cu domiciliul forţat era o garnizoană rusă şi nu aveam voie să mă joc cu copii. Ca să pot să mă joc, m-am dus la şcoală. Ştiam deja să scriu şi să citesc, deci acest lucru nu a fost o problemă. Am terminat liceul la 15 ani şi, după cum spuneam, am vrut să fac fizică. Mi se pare că este o chestie complexă. Ea ne conduce viaţa. Tatăl meu, care nu ştia să facă absolut nimic în afară de avocatură, nici să se bărbierească singur nu ştia, a fost foarte şocat după cele ce i s-au întâmplat şi îmi spunea tot timpul ca tot ce fac să fac bine, pentru că oricând poate să-mi slujească de a doua meserie. Aşa că eu mă pricep la tot ce ţine de zona de aparatură electrică. Schimb siguranţe, repar. Şi când mi-am luat carnetul de conducere mi-a zis: "E o altă meserie". Căci mătuşa mea, după război, s-a făcut taximetrist, fiind una dintre primele femei din România care avea carnet. Căra prăjituri de la marile hoteluri, căra diverse lucruri. Tata a fost foarte impresionat de ea. De aceea zic că viaţa mea a fost o întâmplare şi tot de aceea nu pun mare preţ pe lucruri. Ştiu că poate oricând să vină cineva şi să-mi spună: „ Ieşi afară din casa asta", iar eu trebuie să plec. Cineva care are putere atunci şi are un interes poate să-ţi schimbe viaţa. Ca şi căsătoria. Trăiam într-o familie în care nu prea au existat divorţuri. Şi credeam că e pe viaţă. E, uite că nu a fost aşa.

Iar cu Made (Mihai Mădescu, *n.n.)* ne ştiam de două mii de ani lumină, ne întâlneam din când în când. Înainte de Revoluţie, ne-am întâlnit la un spectacol festiv. „Ce mai faci, Made?" „Bine, tu ce faci?" „Uite, mi-au murit ambii părinţi (părinţii mei au murit la trei săptămâni distanţă), am divorţat, m-am mutat de două ori". Lui i se

Luana DRĂGOESCU și Mihai MĂDESCU

întâmplase cam același lucru. La Revoluție ne-am întâlnit în piață și am rămas împreună, deci tot o întâmplare. Pentru că suntem două firi total diferite și dacă mi-ar fi spus cineva înainte aș fi râs mult, eu fiind o persoană mai impulsivă, mai sportivă, cu alte preocupări, ziceam eu, și alte energii. Made m-a moderat foarte mult. L-am mai stricat și eu puțin. Căci îmi place partea teatrală a vieții, poate de aceea, până la urmă am făcut teatru. M-am născut într-o familie în care se ținea cont de etichetă. Chiar atunci când stăteam în bordeiul acela.

O.B.: *Preocupări legate de teatru existau, totuși, în familia dumneavoastră?*

L.D.: În măsura în care tatăl meu era prieten cu o mulțime de actori. Cu Vraca, cu Geo Barton, cu Botta, cu Colea Răutu. Bunica mea era prietenă cu Lucia Sturdza Bulandra.

O.B.: *Dar unul dintre directorii Teatrului Național din Craiova a fost rudă cu dumneavoastră.*

L.D.: Era vărul bunicului meu. Așa, și bunicul meu a scris o piesă care s-a jucat la Naționalul din București, *Căprița*. A jucat Maria Filotti. Avea înclinații, dar viața lui era una burgheză, unde ideea de a face teatru nu era prea bine primită. Dacă nu ar fi fost comunismul, nici eu nu aș fi făcut. Poate că aș fi urmat o facultate, cum a făcut și mama, și nu aș fi profesat. Era de bonton să ai studii, dar să nu faci nimic.

O.B.: *Dar debutul?*

L.D.: La Teatrul Giulești, eram studentă. Cred că în 1968. Cu Gina Ionescu am făcut primul spectacol. Nu, la primul meu spectacol am fost asistenta Sandei Mușatescu, o scenografă extraordinară. Geta Vlad era regizoare. Profesorul nostru ne repartizase ca asistenți de regie. Unii la Casandra, așa Vittorio Holtier a lucrat cu Alexa Visarion, alții în teatre. Apoi, am lucrat o piesă cu Gina, pe urmă cu Mihai Pascal. După ce am terminat facultatea, am fost repartizată la Anima Film, unde am făcut film de desen animat.

O.B.: *Câți ani?*

L.D.: Am stat cam trei ani și am lucrat cu un om la care țineam foarte mult și care a însemnat ceva pentru mine: regizorul de film, Bob Călinescu. Un tip care, la valoarea lui, nu a avut norocul ca să fie cu adevărat recunoscut. După care m-am mutat la Operetă.

O.B.: *A fost dorința dumneavoastră de a vă întoarce în teatru?*

L.D.: Eu nu mi-am dorit să fac film, asta a fost repartiția. Profesorul nostru, Alexandru Brătășanu, un om extraordinar, s-a supărat pe noi și a vrut să ne pună să devenim profesori. Numai că Scenografia era singura secție care nu făcuse pedagogie. Și atunci, l-a repartiție, ne-au dat afară și ne-au lăsat două luni la Dispoziția Comitetului de Cultură și Artă. Nu aveau posturi. După două luni, ne-au chemat și ne-au dus la Televiziune. Când am văzut ce se întâmplă acolo, am ieșit toți valvârtej. Nu era de noi. Am zis că nu am făcut facultatea ca să stau aici pe coate și să pun un vas când vine Cleo Știber, prima prezentatoare a Televiziunii Române. Am plecat și ne-am dus la Buftea. Am ales Filmări combinate, nu se numea încă AnimaFilm. Eu mă măritasem, Buftea însemna plecarea în deplasare, iar filmările combinate îmi oferau un program care îmi convenea. Chiar dacă luam mașina de la Icoanei. Apoi, Studioul Animafilm s-a mutat în București. Era un director extraordinar, Marin Pârâianu, care l-a ridicat; Animafilm era chiar membru în ASSITEJ. Era foarte bine văzut. Dar Pârâianu a dispărut și a decăzut și instituția. Așa se întâmplă uneori. Directoarea care a venit după Pârâianu, mi-a dat, mie și colegului meu să facem un film. Noi l-am făcut în bătaie de joc, dar toți au zis că e genial. Făceam gravură, am luat niște șpalturi de la gravură și am pus personajele peste ele. Ne bătusem joc ca să ne lase în pace. Nu vroiam să fiu regizor de film de

animație, așa că am plecat. De fapt, am avut un noroc, căci nu se pleca așa ușor pe vremea aceea. Mai era încă Dacian la Operetă. Am mai colaborat, în perioada aceea, cu Teatrul Giulești, cu Teatrul de Copii și Tineret până când m-am mutat acolo, pentru că mi se părea mie că îți oferă cele mai bune posibilități de a face scenografie. Mi se părea că îți dădea foarte multă libertate.

O.B.: *Și, s-a demonstrat că așa este?*

L.D.: Nu. În principiu, aveai o oarecare libertate, dar în zona asta, a teatrului pentru copii, e foarte ciudat, dar regizorii se duc mult mai ușor către kitsch. Au mai ieșit și lucruri mai hazoase. Am lucrat și cu regizori care mă lăsau să fac ce vreau eu. Cum a fost Gruia Sandu.

O.B.: *În ultimul timp, vă ocupați mai mult de costum. De ce această opțiune?*

L.D.: De când lucrez cu Made, am împărțit lucrurile. Lui îi place mai mult să se ocupe de decor. Nu pot să spun că a fost o opțiune. Dacă aș putea să optez pentru ceva, ceva care mi-ar face mare plăcere, ar fi să-l cunosc pe Lagerfeld. Sau pe Yves Saint-Laurant. Îmi place modul lor din gândire, cum lucrează.

O.B.: *Iar colaborarea pe scenă, cu domnul Mădescu, cum a început?*

L.D.: A început tot dintr-o întâmplare. Noi am fost colegi de facultate, el trebuia să-mi fie asistent, dar profesorul lui l-a ales pe altul, ceea ce a fost foarte bine, că poate că nu ar fi făcut acum ce a făcut. Când ne-am luat, ca să zic așa, am început și această colaborare. Până atunci nu lucrasem nimic împreună.

O.B.: *Ce e mai important atunci când vă apucați de un costum?*

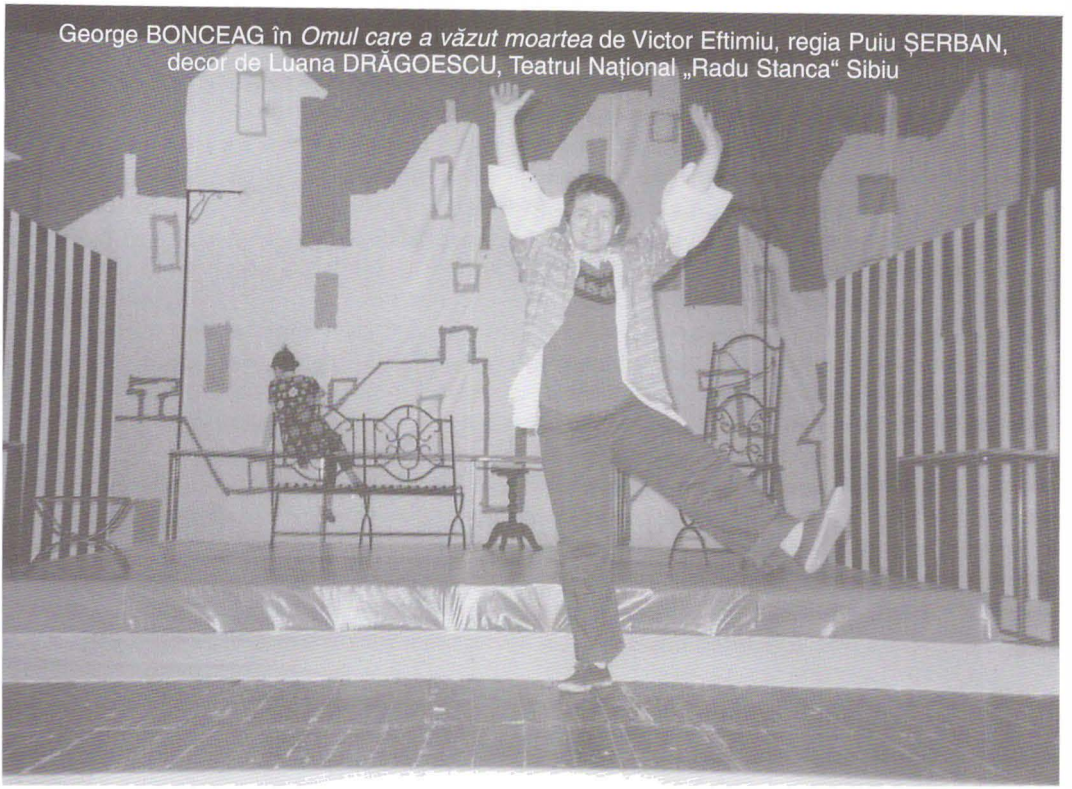
L.D.: Nu lucrez niciodată fără să știu distribuția. Nu sunt genul de om care să facă asta. De exemplu, am văzut la Brașov, pe peretele unei cabine, o schiță de costum foarte frumoasă. Superbă chiar. Era făcută pentru Ion Georgescu. Dar în schiță, silueta era filiformă, iar Georgescu avea o conformație pătrată și fără gât. De fapt, eu gândesc personajul, nu costumul în sine, iar acest personaj îl construiesc în funcție de actor, de personalitatea lui. Mă ajută foarte mult dacă îl cunosc. Dacă nu, încerc să văd câteva spectacole înainte, ca să-mi pot da seama cam care este proporția lui. De exemplu acum, la *Mamouret* (ultima premieră a Teatrului „Bulandra" *n.n.),* am primit, indirect, un compliment foarte frumos. O tânără i-a spus lui Pavlu, al cărui corp nu e foarte bine proporționat: "Măi, tu pe scenă ești foarte frumos". Deci am reușit să-l remodelez.

O.B.: *Dar, dintre regizorii cu care ați lucrat, cu care ați comunicat cel mai bine?*

L.D.: E destul de greu de spus. Au fost mulți. Îmi plac doi regizori tineri. Unul e Claudiu Goga, cu el chiar am o comunicare foarte puternică și aș vrea să îl văd mai sus, pentru că e păcat, e prea modest. Un alt regizor, care cred eu că e bun, în special pe comedie, dar care e ținut în umbră, este Puiu Șerban. Dintre regizorii mai vechi, să le spunem așa, au fost Ion Lucian, Savel Știopul, cu Pița iar am colaborat bine, Cornișteanu. La Cornișteanu îmi place că știe ce vrea. Are un caiet de regie foarte bine pus la punct, ceea ce nu vezi la alții. Lucrăm de obicei aici, la mine acasă, stă pe canapea, iar eu desenez și îmi spune, mai așa sau așa, tocmai pentru că știe exact unde trebuie să ajungem. Am lucrat cu Dinu Cernescu, care cred că e unul dintre cei mai buni regizori ai noștri. De altfel, singurele scenografii românești consemnate în istoria decorului mondial, sunt cele de la spectacolele lui.

O.B.: *Deci vă plac regizori care știu ce vor...*

L.D.: Cred că da. Am lucrat și cu regizori care te lasă să faci ce vrei... Am lucrat cu mulți. Cătălina Buzoianu, o persoană dificilă, dar o regizoare bună. Îi fac o plăcere lui Made să o pomenesc, pentru că lui îi place Cătălina. Ei au lucrat o viață întreagă.



George BONCEAG în *Omul care a văzut moartea* de Victor Eftimiu, regia Puiu ȘERBAN, decor de Luana DRĂGOESCU, Teatrul Național „Radu Stanca" Sibiu

Ceva amuzant: la *Richard al III-lea se interzice*, ultimul spectacol pe care l-am făcut împreună, Cătălina i-a spus lui Made: „Dragă Made, la spectacolul ăsta m-am înțeles mai bine cu Luana decât cu tine". Cu Gelu Colceag am lucrat bine... Nu îmi mai amintesc pe toți, la Operetă, George Zaharescu. Sau Gonța, Beligan, Cristian Munteanu...

O.B.: *De la Radio?*

L.D.: Da. Asta a fost o glumă bună, am fost primul scenograf cu care a lucrat el pe scenă. Iar toți ziceau, Luana te-ai făcut om, toate scenografiile de la Radio le vei face tu. Cred, de fapt, că îmi place ca un regizor să aibă idei. Și să fie destul de cult ca să nu creadă că a el a inventat apa caldă.

O.B.: *V-ar tenta spațiile neconvenționale?*

L.D.: Îmi plac foarte tare. În general, îmi place să creez chiar pe scenă un spațiu neconvențional. În străinătate se folosesc foarte mult, la noi mai puțin și destul de prost. În străinătate, fac spectacole în uzine dezafectate, hale, și asta nu de acum. În șaizeci și ceva, atunci a început nebunia. Îmi mai plac ruinele...

O.B.: *Spațiile cu alte energii... Dar rolul simbolului în scenografie, cum îl vedeți?*

L.D.: Simbolul are un mare rol. Nu întotdeauna te folosești de el, asta depinde de regizor. Dacă tu folosești simbolul, așa cum face Buhagiar, de exemplu, și regizorul nu știe ce să facă cu el, poți să-l dobori. Pentru mine Buhagiar este unic, foarte talentat, în plus și foarte muncitor.

O.B.: *Deci, practic, cele două meserii trebuie să se îmbine!*

L.D.: Da, asta ar fi ideal. Dar rar se întâmplă. E foarte greu să găsești un regizor cu care să te înțelegi foarte bine și ca el să știe exact ce vrei tu... În realitate, lucrurile

sunt cam pe la mijloc. Ce mai mi se pare importantă este lumina. Întotdeauna am zis că, într-un teatru, îl salut pe cel de la lumini. El poate să distrugă sau poate să crească un spectacol. Uite, acum la *Mamouret*, Made a creat un decor simplu, ca o cutie. Ducu Darie a făcut, însă, luminile și a schimbat totul. E formidabil. Are și știința tehnică a ceea ce trebuie să folosească, știe exact ce reflector îi trebuie. A creat o lumină prin care chiar și culorile costumelor le-a schimbat. Se pot face spectacole din lumini, se pot crea spații scenografice. Uite ce face Bob Wilson sau ce făcea Strehler. De exemplu, pentru *Insula Sclavilor,* în care decorul era un tul și ceva nisip, montarea dura trei zile. Pentru că lumina era extraordinară și foarte complicat de făcut. La noi, cum spuneam, Ducu mi se pare că este singurul regizor care folosește cu adevărat lumina. Nu am lucrat cu el și îmi pare rău. De obicei, regizorii mai zic: „Eu nu mă pricep la lumină, nu mă interesează". Sau știu să creeze situații din lumini, dar nu e același lucru.

O.B.: *Nu v-a tentat niciodată să faceți lumina într-un spectacol?*

L.D: Nu fac niciodată ce nu știu bine. Cât pot eu de bine, căci nu mă cred genială în scenografie. Nu am învățat, cu toate că am avut un prieten bun care se ocupa de asta, Petrovici. Dar acum e o meserie nouă, pentru că lucrurile au avansat și trebuie să știi, tehnic, ce să ceri ca să-ți dea efectul necesar, trebuie să știi tipuri de reflectoare... Iar legat de simbolistica de care vorbeam, și lumina este tot un simbol. Poate că și teatrul e la fel.

O.B.: *Ce vă place în teatru?*

L.D: Probabil că iluzia.

O.B.: *Și ce nu vă place?*

L.D: Ce nu-mi place, poate că este peste tot. Chestia asta de „a-mi lua locul". Nu-ți ia nimeni locul. Cred că locul fiecăruia este stabilit. Ne dăm mari, foarte mari, în România, și dacă mergi de la Arad la Iași și spui că ai lucrat cu actorul cutare și cutare, actorii de la Iași nu știu cine sunt cei de la Arad, iar cei de la Arad nu știu cine sunt cei de la Iași. Dar pe plan local ei se consideră foarte mari. La Paris sunt 300 de spectacole pe seară. Câți dintre actorii de aici știu actorii din Paris. Nu mai spun că cei din Paris nu știu nimic despre România. Câți regizori celebri ai noștri nu copiază spectacole din străinătate și le fac aici unde sunt considerați geniali. Uite, aici sunt două imagini din *Vizita bătrânei doamne*. Una, din 1968, făcută în Polonia și alta din spectacolul lui Cernescu și scenografia lui Bortnovski, făcut după '70. Iar spectacolul nostru, ca imagine, l-a copiat pe ăla. Ăsta e doar un exemplu. Fără să vreau am avut acces la teatrul polonez. Pentru că eu făcând matematică, ștabii de pe vremea aceea, inclusiv Ceaușescu, trebuiau să-și termine studiile, iar eu i-am meditat la matematică și la fizică. Asta a fost la începutul clasei a XI-a, iar când am terminat eu clasa, ei erau deja doctori, dar asta e altă discuție. Așa că am cunoscut-o pe doamna care le dădea meditații la chimie și care, ulterior i-a făcut chiar teza de doctorat Elenei Ceaușescu, și m-am împrietenit cu ea. A primit aprobarea să se mărite cu un ministru al justiției din Polonia, iar când a mers în Polonia mi-a trimis o carte, la care, în afară de profesorul nostru nu mai avea nimeni acces. Și atunci toți ziceau, ce genial este ăsta. Și ăsta este doar un exemplu. Așa cum sunt scenografi mari care au dispărut fără să mai știe nimeni de ei. Sanda Mușatescu sau Bubulac, care făcea niște costume extraordinare. Mai știe cineva de ei? Nu. De asta spun că locul nu ni-l stabilim noi, ci poate, altcineva, din afara noastră.

Interviu realizat de *Oana BORȘ*

Adi CARAULEANU:

Adi Carauleanu s-a născut la 8 martie 1957, la Calafat, oraș în care și-a făcut și studiile preuniversitare. A absolvit apoi Actorie de Teatru și Film, la IATC București, în 1981, adică acum 25 de ani. Ca actor, a figurat în statele de funcțiuni ale Teatrelor „V.I. Popa" Bârlad și „Vasile Alecsandri" Iași, la acesta din urmă fiind, din 1997, și director adjunct artistic. Sfertul de veac de activitate scenică l-a celebrat cu un rol important, McMurphy din cunoscutul roman al lui Ken Kesey, Zbor deasupra unui cuib de cuci, **dramatizat de Dale Wasserman.**

„Pentru mine, publicul e la fel de important ca regizorul!"

Oltița Cîntec: *Adi Carauleanu, ai absolvit Actorie de Teatru și Film, la IATC București, îți propun să începem cu actoria de teatru, pe cea de film o lăsăm pe mai încolo. Care e cel mai semnificativ lucru pe care l-ai învățat în facultate, un îndemn care ți-a folosit substanțial în carieră?*

Adi Carauleanu: O să râzi, dar până prin anul III, nu prea am înțeles exact ce se petrece în lumea actoriei. Eu am intrat la facultate pregătindu-mă doar o săptămână. Trebuia să mă fac avocat, dar, la sfatul cuiva, m-am răzgândit în ultimul moment și m-am dus la admitere la IATC.

O.C.: *Era o concurență extraordinară atunci, unii dădeau admitere chiar de zece ori până să intre!*

A.C.: Când am dat eu examen, erau 33 de candidați pe un loc, iar în comisie erau Dem Rădulescu, Ion Cojar, Marin Moraru, Olga Tudorache și, profesorul meu, Petre Vasilescu. Cred că dacă n-aș fi intrat din prima încercare, m-aș fi întors la avocatură.

O.C.: *Și acolo ți-ar fi folosit talentul actoricesc!*

A.C.: Pot să mă apuc acum de avocatură...

O.C.: *Acum, după 25 de ani de teatru, după ce te-ai lămurit ce-i cu actoria?!*

A.C.: Până prin anul III, am fost pe nisipuri mișcătoare, dar m-am limpezit după ce am făcut un moment din Ibsen, din *Pretendenții la coroană*, abia atunci profesorul meu mi-a zis că am început să devin actor. Eram puțin stresat, veneam dintr-un colț uitat al țării, Calafatul, eram și timid. Profesorul meu spunea că e foarte important să cred, să fiu liniștit și generos, pentru că atunci lucrurile îți ies bine. Acesta a fost începutul meu ca actor.

O.C.: *Atunci, după facultate ți se dădea o repartiție, erai obligat să rămâi trei ani de stagiatură acolo, tu încotro ai mers?*

A.C.: La Bârlad, unde trei ani a fost și rău și bine. Rău, pentru că în Bârlad nu se trăia chiar cel mai bine la vârsta de 22, 23 de ani câți aveam, dar a fost și bine, pentru că am fost exploatat, jucam câte 2–3 roluri principale pe stagiune și astfel m-am format, am prins curaj, am obținut și câteva premii.

O.C.: *Iar după stagiatură...*

A.C.: Trebuia să dau concurs la București. Doamna Sanda Manu mă văzuse într-un spectacol, la Colocviile Naționale de Regie de la Bârlad, și m-a chemat. Între timp, la Iași a fost concurs, la București, nu, am venit aici și am rămas.

O.C.: *Ai avut timp și curiozitate să faci o statistică a celor 25 de ani de activitate scenică?*

A.C.: Nu chiar. Roluri sunt multe, vreo 80, majoritatea principale, mari, diferite. N-am lucrat cu foarte mulți regizori, doar vreo 10, dar cu unii foarte mari.

O.C.: *Te-ai simțit mai atras de stilul de lucru al vreunuia dintre ei?*

A.C.: Eram la facultate în același an cu Tompa Gábor, Victor Ioan Frunză, Dominic Dembinski, ziua repetam la noi, la Actorie, seara, la Regie. Toți mi-au rămas aproape de suflet. În timp, pentru mine foarte important a fost Hausvater. Eu l-am adus aici pe Alexander Hausvater acum vreo zece ani, a venit și a vrut să facem altceva. Ne-a spus că știm să jucăm, că avem talent, dar că ar trebui să încercăm un alt drum. Ne-a trezit dintr-un parcurs care era previzibil, a avut un impact profund asupra felului meu de a înțelege arta.

O.C.: *Ai vorbit despre regizori. Deși sunt puțin vizibili în scenă, ei constituie totuși epicentrul artei teatrale. Ca actor, te deranjează asta, te scandalizează, te revoltă?*

A.C.: E normal ca regizorul să fie epicentrul, dar de fiecare dată mă revolt! Creația teatrală e colectivă, dar regizorul e coordonatorul echipei, el vine cu ideea de spectacol, e ochiul limpede, el omogenizează toate elementele care fac spectacolul.

O.C.: *Hai să intrăm în laboratorul tău de creație: ești distribuit, ce se întâmplă după aceea, te documentezi, discuți cu regizorul, faci o variantă, nu-ți mai place, reiei, ești cerebral, mizezi pe inspirație, cum e?*

A.C.: Cu toții visăm noaptea rolul pe care-l pregătim. Profesorul meu spunea că vom ajunge să visăm personajul, iar a doua zi o să-i dăm viață, altfel înseamnă că nu te interesează. Eu citesc textul și, cam 50 la sută, știu cum trebuie să fie personajul. Evident, discuțiile cu regizorul sunt cel mai important pas, pentru că eu trebuie să ajung acolo unde vrea el să ducă spectacolul. Dacă ai tot timpul personajul în minte, dacă-l iei cu tine acasă, pe stradă, dacă doarme cu tine, mănâncă împreună cu tine, încet-încet te contopești cu el.

O.C.: *Pentru unii interpreți, maximumul e seara premierei, pentru alții, lucrurile se mai așază după aceea. La tine cum e?*

A.C.: Sigur că premiera e un prag, dar pentru foarte mulți, personajul se cizelează și după premieră. Eu nu cred în premieră, e prea multă agitație, stres, prea multă emoție. Mie mi se întâmplă ca până la premieră să nu înțeleg totul și să continui căutarea pînă la ultimul spectacol.

O.C.: *În ce raporturi te afli cu publicul?*

A.C.: Mă motivează, mă doare când e în număr mic în sală, asta e drama noastră. Pentru că noi ne zbatem să facem lumea mai bună, iar lumea nu e acolo să ne vadă și nici nu o putem face mai bună. Pentru mine, publicul e la fel de important ca regizorul. Îmi place să și discut cu spectatorii-prieteni după spectacol, să mai învăț din observațiile lor.

O.C.: *Se spune despre publicul ieșean că e mai cald decât cel din București, mai deschis, mai primitor. Crezi că așa stau lucrurile?*

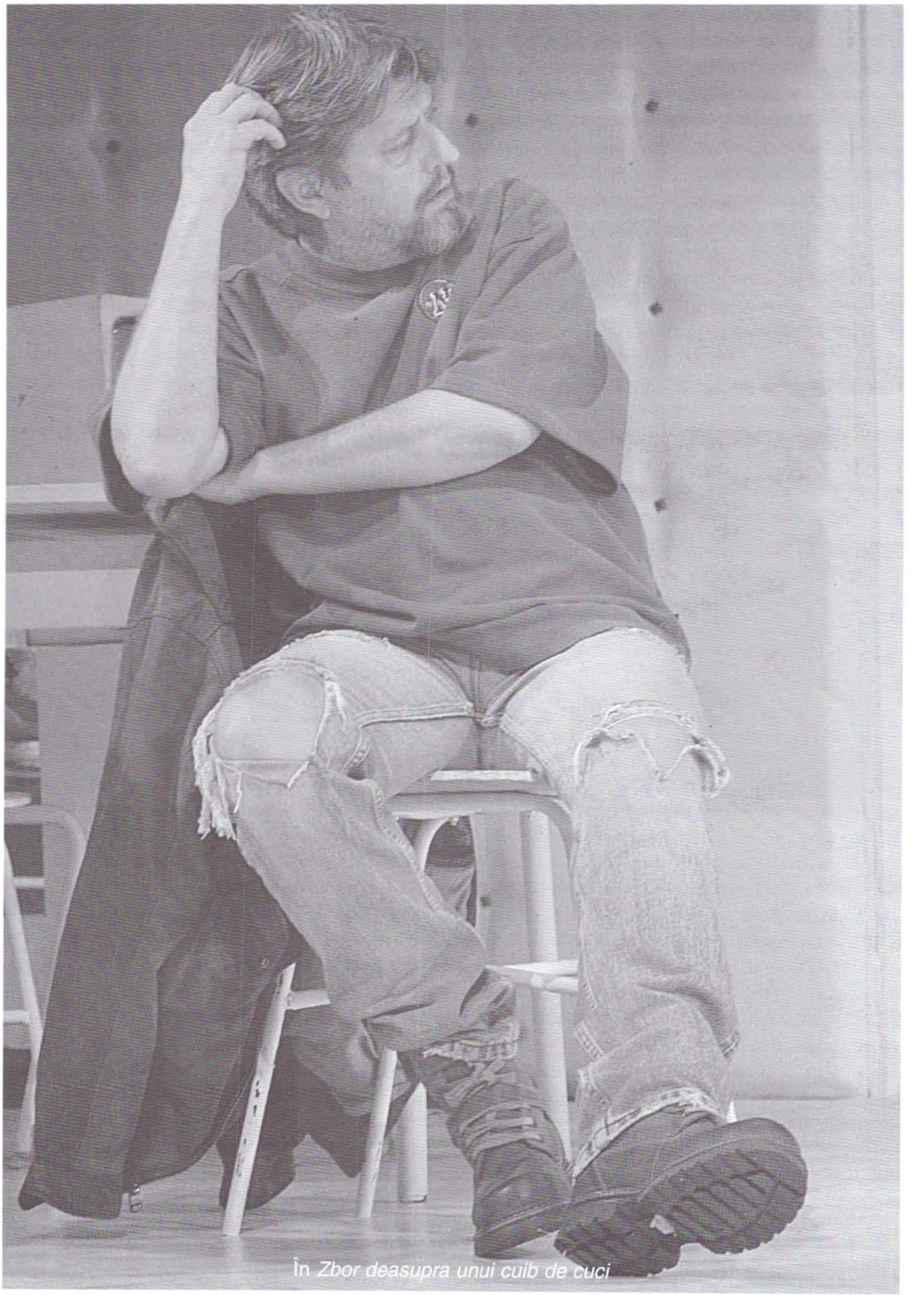
A.C.: N-am jucat prea des la București, dar atâta cât am făcut-o, cât am fost la festivaluri, am constatat că lucrurile stau chiar așa. La Iași, nu numai publicul care vine la teatru e mai cald, mai generos, ci tot orașul e mai cald. Nu-mi place publicul bucureștean.

O.C.: *E mai pretențios, mai arogant?*

A.C.: Cred că e mai arogant, de fapt, și nu atât de pretențios pe cât se pretinde.

O.C.: *Ai făcut și film!*

A.C.: Da, încă din facultate, roluri mai mici, în vreo cinci–șase filme, dar cu regizori importanți. Am lucrat în *Croaziera* cu Daneliuc, unde aveam un rolișor, la Pița, apoi în *Dreptate în lanțuri*, *Întunecare*, *Wilhelm Cuceritorul*, al lui Sergiu Nicolaescu, o coproducție româno-franceză; a fost apoi o pauză de vreo 20 de ani, pentru că la o filmare s-a petrecut un incident și s-a creat o ruptură. Am avut impresia că am fost trecut la un fel de index și acest incident m-a scârbit și nu m-am mai dus la nici un casting, mi-a fost și puțin teamă. Acum un an, întâmplător, m-am lăsat pozat și filmat de o agenție din București, iar la scurt timp am fost solicitat pentru probe. M-am dus, au fost vreo 50 de actori pe rolul meu, e un film al lui Radu Muntean, *Hârtia va fi albastră*. E unul dintre rolurile principale și acum mi-am dat seama că filmul mi-a lipsit în toți anii aceștia.



În *Zbor deasupra unui cuib de cuci*

În *Salomeea*

O.C.: *Poate fi un nou început și oricum e o performanță pentru un actor din „provincie", la câte filme se fac acum în România.*

A.C.: Filmul a fost premiat la Sarajevo, a fost prezentat la Chicago, apoi în Belgia, la un festival, premiera mondială a fost la Laussane.

O.C.: *În Occident există actori specializați în film, alții rămân doar la teatru, la noi actorii fac, dacă au șansă, și una și alta. Crezi că e important pentru tine să faci și teatru și film?*

A.C.: Sunt două meserii total diferite. Mi-a fost foarte greu să intru în stilul tinerilor regizori de film de-acum, care merg pe natural, pe firesc, vor un cotidian în limbaj. La teatru lucrurile stau altfel, e convenție, teatralitate. După filmări, am intrat în repetiții la *Zbor deasupra unui cuib de cuci,* iar regizorul țipa la mine să ies din cotidian, să vin pe scenă.

O.C.: *Dar și în teatru trebuie să fie firesc!*

A.C.: Da, dar trebuie să mai fie și altceva decât firesc, trebuie să fie o aură.

O.C.: *Ești și profesor, ce îi înveți pe studenți când le vorbești despre condiția actorului din acest moment istoric?*

A.C.: Eu predau improvizație, pe care o consider baza actoriei, pentru că e vorba de nașterea unor relații, de surpriză, de imaginație, de aici se pot naște revelații. Când e vorba despre statutul artistului, încerc să improvizez! Eu le spun tuturor că se înhamă la ceva foarte dificil. Dar lor le place Don Quijote, ceea ce e extraordinar, și atunci trebuie să-i lași să viseze. Recunosc că am furat și eu foarte multe de la ei, am făcut spectacole frumoase împreună, am fost la Veneția, la Padova, la Lyon. Îmi place să fac și acest lucru.

O.C.: *Să vorbim puțin despre rolul lui McMurphy din Zbor..., cu care îți marchezi cei 25 de ani de teatru. E o sarcină dificilă, lumea a rămas cu imaginea lui Jack Nicholson din ecranizarea după romanul lui Ken Kesey.*

A.C.:E important și pentru mine, care de câțiva ani, din motive administrative, n-am mai jucat foare mult. Spun deja că e greu să faci și administrație, care-ți cere timp, răbdare, proiecte. Ultimul meu rol a fost în *Salomeea*, și-mi lipsea scândura scenei. Ideal ar fi să fac ori una ori alta. McMurphy e un rol greu și mai am în spate și un film și un actor antologic care mă cam sperie.

Toată lumea a văzut filmul, l-am revăzut și eu, deși la un moment dat n-am vrut. El e așa de bun acolo, încât te fură, te trage spre stilul lui și nu vreau asta. Încerc să fac altceva, să nasc eu un personaj. Viziunea regizorală e în spiritul romanului, se vrea un spectacol pentru public.

O.C.: *Pot fi reușite actoricești, chiar dacă regizoral e mai cuminte.*

A.C.: Asta am și vrut să facem, un spectacol de actorie, povestea aceea din carte, din film să o spunem cât mai frumos.

O.C.: *Alte planuri de viitor imediat?*

A.C.: Nu prea știu. Am o nouă clasă la Universitatea de Arte, în teatru nu știu. Poate un film. E foarte mult de lucru aici, la Național, din punct de vedere administrativ, în situația actuală, cu sala închisă pentru reparații. Am aproape gata și un nou volum de versuri, al treilea. În vară am avut o expoziție de fotografie la Muzeul de Artă din Calafat, am expus vreo 100 de imagini pe care le-am și donat Primăriei. Vor fi distribuite în școlile din oraș. Pozele sunt cu Dunărea, ea mă energizează, a rămas în mine. De câte ori mă simt obosit, fac 800 de km până acolo și mă întorc reîncărcat.

O.C.: *Expoziția poate fi prezentată și la Iași, ca să aducem și Dunărea la Bahlui. Fiind Pește ca zodie, te simți în elementul tău în preajma apei!*

A.C.: Uneori sunt capabil să înot ca peștii aceia care se luptă contra curenților și urcă în amonte, alteori mă las în voia valurilor...

Interviu de Olivia CÎNTEC

FESTIVALURI

Brașov

Constantin PARASCHIVESCU

Când coboară Îngerul...

Am fost la **Festivalul de Dramaturgie Contemporană de la Brașov** în ultimele trei zile, când, după mărturia unei actrițe premiate, „a coborât Îngerul în sala teatrului". În prima mea seară, a dat târcoale, cred, creștetului lui Mircea Diaconu, uluitor de mobil și agil în Saunder din *Scandal la operă* de Ken Ludwig, cu nerv, surprinzătoare gaguri, savuros, irezistibil, un fel de Louis de Funès autohton, pe care însușirile cunoscute îl anunțau, dar eu, cel puțin, nu le-am văzut fructificate astfel până acum. A planat ce a planat cel cu aripi asupra interpretului un timp, când se ivea în scenă, dar s-a îndepărtat iute în alte momente, gonit de stridențe, schimonoseli, precipitări nemotivate în joc și haz căznit. Spectacolul de la Nottara „ce va înregistra recorduri la public", prevedea o cronicară – și sala plină-ochi de la Brașov, cu spectatori în picioare, o confirma. Dar Îngerul a plecat, totuși...

A revenit a doua zi dimineața, la un colocviu cu tema „Beckett, autor tragic al unui secol tragic", care nu s-a mai ținut și chiar nu mai avea rost după spectacolul-lectură ingenios ce l-a prefațat, pe texte nemontate încă la noi, traduse de Anca Măniuțiu: *Atunci, Catastrofa*, *Nu eu*, *Comedie*. Profund în valorificarea ideilor și original în expresie, conceput de regizorul Cristian Dumitru, el ni s-a înfățișat de fapt ca un spectacol de sine stătător, atributul „lectură" justificându-se doar la al doilea moment, când actrița Bianca Zurovski interpretează monologul (cam lung) citind textul. Pentru ceilalți – Mihai Bica, Iulia Popescu, Marius Cordoș – soluțiile au fost inedite și elocvente. L-am văzut în sala Studio, unde s-a reprezentat, și pe Înger acolo, cugetând parcă la adâncimile harului. Dar seara a coborât de-a binelea în sală și pe scenă, la *Marlene* de Pam Gems, spectacolul Teatrului de Comedie din București. Când Emilia Popescu, protagonista, a fost determinată să facă declarația la care m-am referit, ea însăși mirată și, bineînțeles, fericită pentru asta. Că nu știi când coboară Îngerul...

Eu am văzut spectacolul la sediu, cu un an înainte, și l-am apreciat pentru originalitate și profesionalism, dar nu mi s-a părut atins de o aripă magică. Ei bine, la Brașov, în sala cât un hău, cu acustică proastă, cu publicul îngrămădit pe lângă pereți și în picioare, la un spectacol de două ore fără pauză, s-au simțit fluturând aripile sacre pe scenă, le-au simțit Emilia Popescu și partenera sa Aurora Leonte, și jocul, evoluția lor în redarea unui model de artistă-cântăreață celebră în epocă, a căpătat aură și fascinație. Într-un scurt monolog la rampă, Aurora a primit aplauze, iar Emilia, frumoasă și strălucitoare, a stârnit de la un moment dat ropote de aplauze aproape la fiecare cântec, executat *live* cu măiestrie și farmec. Efluvii de sensibilitate și emoție spre sală, particule de entuziasm și bucuria spirituală spre scenă. A fost o seară magică, determinând declarația protagonistei că un înger a coborât în sala teatrului. Da, e-adevărat, nu l-a văzut nimeni, dar l-au simțit toți. Inclusiv juriul, care a acordat în premieră, după câte știu două premii aceleiași persoane, Emilia Popescu, unul Pentru cea mai bună actriță, al doilea, Premiul special.

Și cum regia a aparținut unei artiste de incitante sugestii estetice și rafinament, Cătălina Buzoianu, prezentă în festival și cu spectacolul Teatrului Bulandra, *Richard*

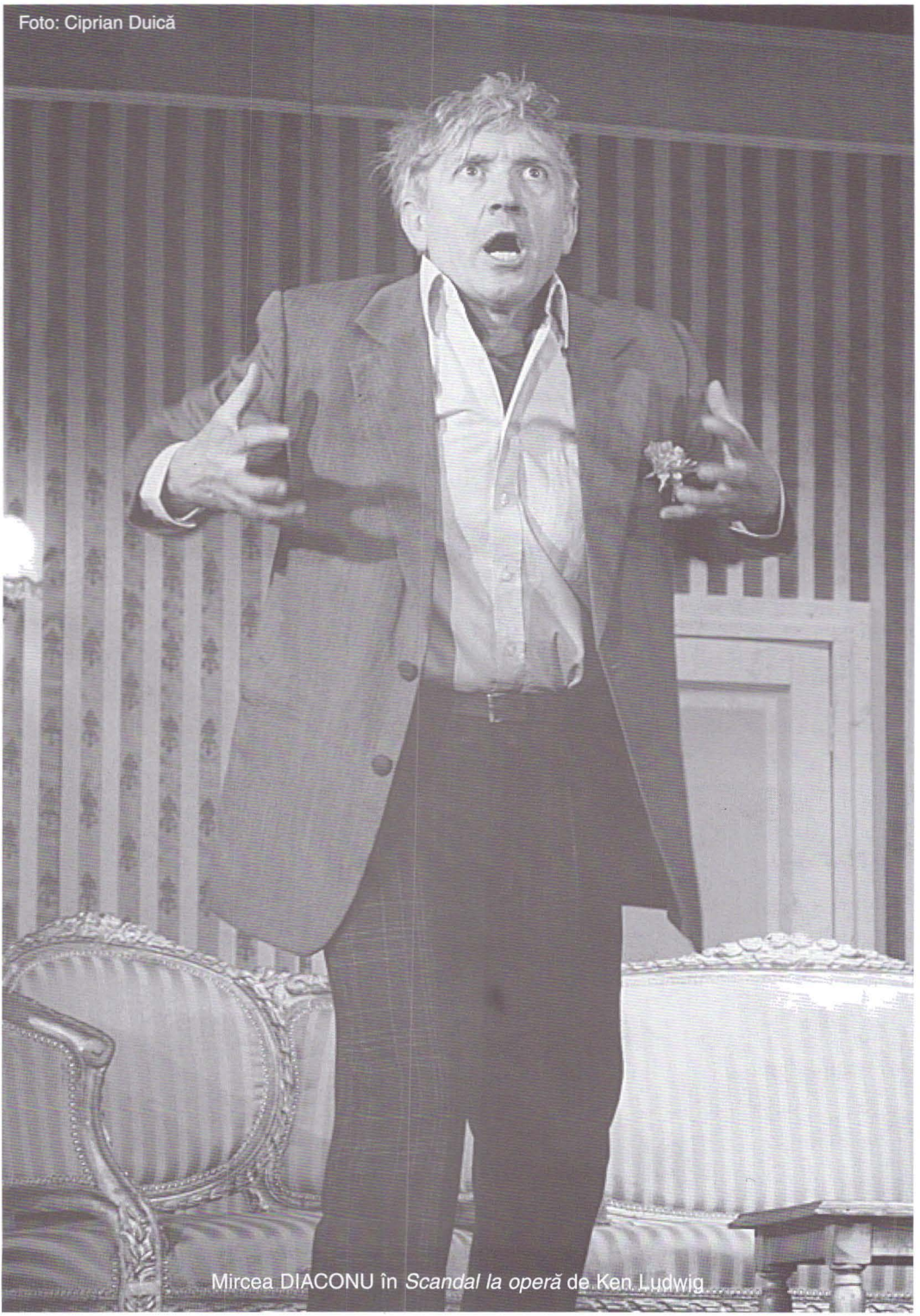


Foto: Ciprian Duică

Mircea DIACONU în *Scandal la operă* de Ken Ludwig

Emilia POPESCU în *Marlene* de Pam Gems

al III-lea se interzice de Matei Vișniec, nu e de mirare că Îngerul i-a coborât și dumneaei pe umeri, răsplătind-o cu două premii pământești, Pentru regie și Marele premiu pentru acest spectacol despre destinul unui artist în stalinism. Din care s-a desprins binemeritată grație și pentru acest original actor care este Virgil Ogășanu, interpretul lui Meyerhold, ce a împărțit Premiul pentru cel mai bun actor cu Mircea Andreescu de la Brașov, Dodge în *Copilul îngropat* de Sam Shepard, actor care nu se mai miră de distincții, cu Îngerul la sân. Nu știu dacă plăsmuirea cerească a fost și la ultimul spectacol de gală, *Revizorul* de Gogol, de la Teatrul de Comedie, că de ticsită ce era sala nu se putea distinge, i-a dat însă târcoale, cred lui George Mihăiță, creatorul unui primar gen Ubu, grotesc și burtos, și l-a întrebat pe Horațiu Mălăele, regizorul, care nu era, să-l flateze puțin pentru viziune caricaturală. Nu știu cum a fost în rest, dar dacă grațiile se adună la apogeu, e un semn bun pentru un festival.

Premiile Festivalului de Dramaturgie Contemporană, Brașov, 2006

Juriul – format din Florica Ichim, Sanda Manu, Emil Boroghină, Horațiu Mihaiu și Marius Stănescu – a acordat următoarelele premii:

Premiul pentru scenografie, ex aequo:
IRYNA KATSEL, pentru costumele spectacolului „O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu" de Th. Denis Dinulescu, regia Alexandru Tocilescu; Teatrul Mic, București
și
DANTIȚA, pentru scenografia spectacolului „Copilul îngropat" de Sam Shepard, regia Vlad Massaci; Teatrul „Sică Alexandrescu", Brașov

Premiul pentru cea mai bună actriță:
EMILIA POPESCU, pentru rolul *Marlene Dietrich* din „Marlene" de Pam Gems, regia Cătălina Buzoiau; Teatrul de Comedie, București

Premiul pentru cel mai bun actor, ex aequo:
MIRCEA ANDREESCU, pentru rolul *Dodge* din „Copilul îngropat" de Sam Shepard, regia Vlad Massaci; Teatrul „Sică Alexandrescu", Brașov
și
VIRGIL OGĂȘANU, pentru rolul *Meyerhold* din „Richard al III-lea se interzice" de Matei Vișniec, regia Cătălina Buzoianu: Teatrul „Bulandra", București

Premiul pentru regie:
CĂTĂLINA BUZOIANU, pentru spectacolul „Richard al III-lea se interzice" de Matei Vișniec; Teatrul „Bulandra", București

Premiul special al Juriului:
EMILIA POPESCU, pentru rolul *Marlene Dietrich* din „Marlene" de Pam Gems, regia Cătălina Buzoianu; Teatrul de Comedie, București

Marele Premiu:
Spectacolul „**RICHARD AL III-LEA SE INTERZICE**" de Matei Vișniec, regia Cătălina Buzoianu; Teatrul „Bulandra", București

Mircea GHIȚULESCU

Pitești

Teatrul de Studio în versiunea Pitești 2006

Teatrul Davila din Pitești începe să se ia în serios pe latura secției de dramă. Instituția, supraîncărcată cu secțiile de marionete, estradă și folclor și-a anexat și fanfara orașului care s-a manifestat cu vigoare și ne-a făcut să ne simțim ca pe vremea lui Kirițescu din Gaițele. Se ia în serios cu **a X-a ediție a Festivalului Teatrelor de Studio** care ne-a relevat mai multe tendințe latente ale teatrului contemporan. Într-o epocă în care scena însăși a devenit sală de spectacole este evident că trăim într-o epocă a teatrului de studio. Și nu știm dacă nu cumva acesta este viitorul teatrului. Regizorii de teatru nemulțumiți de faptul că lumea nu le umple sălile de 1000 de locuri, le-au închis și au cerut scaune cu trei picioare pentru o sută de spectatori care încap în scenă în jurul actorilor. Mai bine, zic ei 10 spectacole cu o sută de spectatori decât unul singur cu o mie. Și așa s-au transformat mai toate scenele din România în „studiouri" Înainte cu două decenii, teatrul de studio însemna cu totul altceva, iar Festivalul de la Pitești încearcă în general să regăsească acest ceva care nu este echivalent cu *fuga din sala mare de frica absenței spectatorilor*. Dacă un regizor complexat se ascunde cu puținii săi susținători pe scenă, nu înseamnă că avem de-a face cu „teatru de studio". Un spectacol de studio înseamnă *scurt* și *intens* nu *prescurtat*. Așa cum au fost într-adevăr câteva dintre spectacolele selecționate de Sebastian Tudor și Marius Zarafescu.

Viața e ca un automobil. Un fel de „teatru descompus", cum numea Matei Vișniec teatrul său modular alcătuit din scenete interșanjabile, a scris și celebrul Neil LaBute, sub titlul ***Autobahn.*** Viața ca drum (autobahn, autostradă) cu mașina, cu trenul sau cu orice alt mijloc de transport nu este o temă tocmai nouă, dimpotrivă. Dar pentru că funcționează perfect din punct de vedere filosofic este mereu reluată. LaBute pune simetric (în prima și ultima scenă) întrebarea dacă nu e mai bine să ne trăim viața ca șoferii pe autostradă, care nu se uită nici în dreapta, nici în stânga, alergând tot înainte, până la capăt. Spectacolul cu acest titlu regizat de Radu Apostol în scenografia ingenioasă a Alinei Herescu la Teatrul Național din Timișoara este alcătuit din cinci scenete *tematice* în cel mai curat spirit proletcultist, doar că temele sunt cu totul altele decât în literatura „realist socialistă". Este punctajul fix al dramaturgiei occidentale legat de droguri, homosexuali, crime, pedofilie, sexualitate, iar Neil LaBute stie să scrie bine pe o temă dată. Sunt trei monologuri în care interlocutorul este personaj mut și două dialoguri, toate susținute cu temperament de câțiva actori tineri despre care, nu mă îndoiesc vom mai auzi: Ana Maria Pandele, Sabina Bijan, Victor Manovici, Cătălin Ursu alături de artiștii consacrați ai Teatrului Național din Timișoara de talia Irenei Flaman Catalina și a lui Traian Buzoianu. Radu Apostol și Alina Herescu inventează un sistem ingenios de proiecții prin intermediul căruia vehiculul static din mijlocul scenei pare că se mișcă. Iluzia *autobahn*-ului este creată și permite chiar inserții metaforice (căprioara care aleargă prin apă este doar una dintre

ele). Sigur, conform laitmotivului anunțat, toate personajele aleargă spre moarte. Este însuși sensul metaforei cu drumul ca destin. De vreme ce suntem veșnic călători, cum am putea muri altfel decât călătorind prin viață. Moartea, ne spune Neil LaBute, nu este decât un accident de circulație.

Muzicantul orb. Mai puțin adaptat ideii de *studio,* spectacolul ***Fluturii sunt liberi*** de Leonard Gershe, în regia Dianei Iliescu, de la Teatrul Mic, este o melodramă veritabilă, sinceră și tulburătoare cum se scria în America pe vremea lui Arthur Miller. „Face bine la nervi" să asculți uneori texte care exaltă bunele sentimente, chiar cu riscul ca ele să fie ipocrite reflexii sau simple minciuni. Este o piesă din seria celor cu handicapați de geniu. Eroul, muzicantul orb Don, abia ieșind dintr-o adolescență traumatizată de lipsa văzului, sub apropiata îndrumare a unei mame posesive (rol jucat cu tact de Andreea Grămoșteanu), se hotărăște să ia viața pe cont propriu și se mută într-o garsonieră mobilată sumar. Aici o găsește, ori mai exact, este găsit de Jill Benson, o tânără spontană, alături de care descoperă sexul, dar îl părăsește pentru un regizor (Ralph Austin, excelentă compoziție a lui Radu Iacoban care joacă rolul unui regizor afectat, parcă îl vezi pe Andrei Șerban tânăr), chiar a doua zi când programaseră o cină în *tête à tête.* Vlad Logigan, actor cu o figură infantilă, joacă ireproșabil rolul lui Don, construit pe inocență și sentimentalism. Îngrozită de furtuna pe care a provocat-o în sufletul lui Don, *Jill* (Andreea Samson compune o ingenuă perversă) se întoarce și îl recuperează pe muzicantul orb. Leonard Gerse ne vorbește despre asumarea libertății și autonomiei, dar nu îl lasă pe Don să plătească prin suferință prețul acestei libertăți. Nimic mai mult, nimic mai convențional, dar lucrurile sunt scrise, cu sensbilitate și jucate cu pasiune.

Taina cerșetorului. Un om jerpelit, un boschetar intră în scenă târând după sine agoniseala unui căutător prin pubele și începe să depene povestea tragicomică a unei vieți ce poate fi, cu modificările necesare, a oricăruia dintre noi. Treptat, descoperi un actor care își apără singur șansele, un bărbat cu o alură cinematografică generoasă, care în alte părți ale lumii ar fi făcut o carieră de excepție. Mihai Bica, despre el este vorba, schimbă imperceptibil registrele, fiind când pasional când ironic, dar se poartă delicat cu textul scris de Costin Manoliu, consolidat cu fragmente shakespeariene, versuri decoltate de Emil Brumaru, etc. rostind cuvintele cu o precauție specială ca și cum ele ar exprima propria sa viață. Întâmplări triste sau comice se succed în ritm alert, țâșnesc una din alta. Rostite cu vocea generoasă a lui Mihai Bica primesc, și unele și altele, un relief patetic. Finalul este și el pe măsură: imaginea unui ghiveci cu o floare închisă într-o colivie, ca o pasăre. Mihai Bica eliberează floarea (eliberându-se, poate, pe sine de propriile traume) și te aștepți ca aceasta să-și ia zborul.

Extrem, pentru cunoscători, este scenariul unui film dar, mai întâi a fost piesă de teatru dură, scrisă de William Mastrosimone. Textul suferă de stagnarea piesei cu o situație dramatică unică. Un violator profesionist *(Ronie)* pătrunde în locuința unde conviețuiesc trei femei singure. Nu este acasă decât Maggie pe care o torturează dar femeia se salvează cu ajutorul unui tub de insecticid. Situația se răstoarnă: Maggie îl imobilizează, îl bate la sânge și chiar vrea să-l ucidă, dar vin, pe rând, Terry și Patricia care percep diferit situația. Violența este egal de insuportabilă și de o parte și de alta. Cine are dreptate? Maggie care se teme de o a doua agresiune dacă anunță poliția sau Ronie care este torturat cu sălbăticie? Desigur, Ronie atrage constant atenția și nu de puține ori pare un Iisus însângerat și crucificat. Petrișor Stan are variate versiuni de a exprima

suferința fizică. Dan Tudor a spus ce trebuia spus: două violențe care se confruntă nu-și oferă nici o șansă. Cornelia Nicolescu *(Maggie),* Mirela Popescu *(Terry),* Lia Deaconu *(Patricia)* fac ca spectacolul să fie captivant de la un capăt la altul. Un juriu (Radu Iordănescu, Radu Zarafescu și subsemnatul) a acordat acestui spectacol Premiul pentru cel mai bun spectacol la mare luptă cu *Autobahn* de la Timișoara. Alte premii: **Mihai Bica** pentru interpretare masculină (Cerșetorul din *Taina cerșetorului* de Costin Manoliu), **Andreea Samson** (Premiul de interpretare feminină pentru Jill din *Fluturii sunt liberi* de la Teatrul Mic), **Alexandru Dabija** (Premiul pentru regie pentru *Trei surori* la Teatrul Toma Caragiu din Ploiești), **Alina Herescu** (Premiul pentru scenografie, *Autobahn,* Teatrul Național Timișoara). O impresie foarte bună au lăsat sârbii de la Teatrul „Joachim Vujici" din Kraguevac care au jucat o piesă de Odon Von Horvath ***(Hotel Belvedere).*** Actorii antrenați de regizorul Dragan Jakovlevici joacă modern, deși sunt și ei, ca românii, trăiriști crescuți la școala lui Stanislavski. Atmosfera era asemănătoare cu aceea din *Tango* de Mrożek și compoziția regizorală, în final, foarte ingenioasă.

Marinela ȚEPUȘ Lugoj

Festivaluri în fel și chip

Sunt multe festivaluri de teatru în România. Nu avem a ne plânge. Aproape că nu mai ai ce inventa. E drept, unele au anvergură națională (cele mai multe), altele (cele mai puține), internațională (Festivalul „Shakespeare" de la Craiova, Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu) și câteva abia de sunt (re)cunoscute la nivel local. E benefic pentru toată lumea faptul că autoritățile locale susțin asemenea manifestări. În felul acesta, locuitorii urbei care beneficiază de un asemenea eveniment pot fi la curent cu mișcarea teatrală, pot cunoaște creații ale mai multor regizori, ale mai multor teatre, pot vedea nume noi de actori. Și toate, într-un scurt interval de timp. Dacă la aceste festivaluri, în afara reprezentațiilor, mai sunt prezenți și jurnaliști, cronicari, televiziuni, radiouri... cu atât mai bine pentru toată lumea. Se va face o publicitate corespunzătoare nu doar evenimentului, ci și instituției care-l organizează și, evident, orașului.

Susțin, prin urmare, ideea că nici un festival de teatru nu e de prisos. Asta nu înseamnă că pot fi prezentă la toate. În general, sunt câteva pe care nu doresc să le pierd. Și nu trebuie să fie neapărat cele mai de anvergură. În general sunt acelea ale căror selecție nu mă dezamăgește, ale căror gazde consider că se poartă impecabil cu toată lumea, ale căror spectacole s-a întâmplat să nu le văd înainte (măcar unele dintre ele). De altfel, așa cred că procedează toți oamenii de teatru. Selecția se face (și) după afinități.

Printre festivalurile a căror fidelă admiratoare rămân se numără, firesc, cel de la Craiova, cel de la Sibiu, cel de la Brașov (de Dramaturgie Contemporană), cel de la Reșița (Colocviul Național de Regie), cel de la Buzău (Gala Noilor Generații – *Capul de... Regizor*, din a cărei echipă de proiect am făcut parte

încă de la început). Din acest an se mai adaugă unul: **Festivalul Internațional de Teatru de la Lugoj,** care are loc o dată la doi ani (în perioada 28 septembrie –1 octombrie), și este al teatrelor de amatori.

Cunosc Teatrul Municipal „Traian Grozăvescu" de vreo 25 de ani, adică de pe vremea când și eu cochetam cu teatrul de amatori în calitate de interpretă. Concuram, adesea, cu colegii din Lugoj și, tot adesea, eram nevoită să le recunosc superioritatea (seriozitate, talent, profesionalism, disciplină). Poate că toate acestea au și ajutat această instituție să existe și după 1990. Și e bine că se întâmplă așa. Acolo se lucrează cu actori amatori, dar în regim profesionist (pe o scenă bine dotată tehnic, cu regizori recunoscuți). Sigur că meritul principal îl are animatorul de o viață al acestui teatru, profesorul **Nicolae Blidaru,** și mica lui trupă. Sigur că fără această mână de oameni, entuziaști, nu doar talentați, nimic n-ar mai fi azi. Dar însă este. Este un loc unde se scot premiere și se joacă pe parcursul mai multor stagiuni, este locul unde se desfășoară diverse activități culturale, nu doar de teatru și este locul unde am descoperit acest festival, ajuns la a VIII-a ediție. În adevăratul cuvânt, *internațional.* Cu trupe venite din Germania, Franța, Austria, Serbia, Coreea de Sud, Italia și, firește, România. Cu reprezentații mai bune și mai proaste. Dar cam la toate festivalurile sunt și lucruri mai puțin izbutite. Cu o organizare perfectă. Cu sălile, în general, pline. La deschidere, chiar arhiplină. Nu puteai arunca un ac. E drept, era vorba chiar de o premieră lugojeană, cu ***Căsătoria*** de N.V. Gogol, în regia Ancăi Maria Colțeanu. M-a impresionat receptivitatea spectatorilor. Mulți, dar mereu atenți, aplaudând cu măsură, acolo unde chiar era de aplaudat, râzând când era ceva de râs. N-am putut decât să constat, că, în timp, această instituție și-a cultivat publicul, pe care și-l păstrează cu grijă. Am remarcat, de asemenea, grija pentru repertoriu (și al teatrului, și al festivalului). Piese extrem de variate ca scriitură și dramaturgi renumiți. Din toate generațiile. Din dramaturgia românească și cea universală. Acest festival, realizat cu o sumă incredibil de mică, poate să concureze cu oricare manifestare de gen. Are toate atuurile. Poate doar că ar fi necesară o campanie publicitară mai intensă. Poate că ar fi bine să renunțăm la prejudecăți și să apreciem, cu onestitate, ceea ce se face, fără să mai fim atenți la ceea ce se spune despre teatrele de amatori. Amator, în anul 2006, nu mai înseamnă „Cântarea României", expirată în 1989. Teatrul de Amatori, atât cât mai există, se face din nevoia de exprimare a unor oameni cu profesii (din cele mai) diferite, din nevoia lor de a fi laolaltă și de a comunica. Adesea, teatrul de amatori există într-un oraș și din nevoile localității respective, care nu beneficiază de o trupă profesionistă. Văzându-i de câteva ori pe interpreții lugojeni, pot spune, cu mâna pe inimă, că le lipsește doar diploma, nu și calitatea de artist. Premiera lor cu *Căsătoria* a avut ținută, momente de adevărată savoare, scene de un comic sfătos, niciodată penibil, niciodată vulgar. Jocul lor a fost nuanțat, atent strunit. Le lipsea numai rodajul, care vine prin repetiții. Să nu uităm că timpul, la amatori, este drămuit. Se repetă cât se poate, fiecare având altă profesie, alt serviciu. Mai avea și unele burți, despre care știau și pe care urmau să le reducă. Sper că la această oră, *Căsătoria* să se joace tot cu săli pline, iar artiștii lugojeni să fie aplaudați cu entuziasm. Ca la premieră. Sper ca domnul Nicolae Blidaru să aibă forța de a conduce această instituție ani mulți de aici înainte. Pentru că, nu știu de ce, cred că fără dumnealui teatrul acela s-ar stinge. Echilibrul, onestitatea, modestia, rafinamentul, cultura acestui om contribuie substanțial la continuitatea unui fenomen aproape dispărut în România, acela al teatrului de amatori.

Claudia LIPAN

București

FESTIVALUL BUCURII PENTRU COPII
Ediția a II-a, 6–10 decembrie 2006

„Castelul din Carpați"

Spectacolul ne invită să urmărim povestea depănată de Orfanic, un vânzător de timp, mioritic, din Satul Vereşti, pe vremea când tot omul se strângea la hanul *Regelui Matei.* Tragica iubire dintre Stella, nefericita interpretă pe scena napolitană a *Traviatei,* şi Francisc de Telec este tradusă din opera lui Jules Verne şi pe note muzicale, uneori cu nuanțe de folclor autentic, alteori pline de virtuozitatea câte unei arii. Cu mic, cu mare, toți sătenii se înghesuie să afle totul despre primadonă. Mai puțin un cetățean turmentat, prea caragialian pentru Verne, client fidel al locului, care crede în țuică.

Foarte inspirate au fost efectele vizuale ale spectacolului, care de altfel au primit şi un premiu pentru virtuozitate din partea organizatorilor. Decorul întunecat se rostogolește singur în scenă, parcă de fiecare dată pe lângă picioarele eroului. Măştile ingenioase ascund parcă adevăratul chip al păpuşarilor pe care simți, la un moment

dat, nevoia să-l vezi. Şi dacă nu-i vezi, ai în schimb parte de păpuşi uriaşe, de forme de copaci care se sincronizează într-un dans nocturn cu tentă morală în călătoria iniţiatică a eroilor.

Castelul devenit celulă trimite raze pline de fosfor printre rândurile de spectatori înmărmuriţi, transpunând realitatea de pe scenă într-un efect tehnic ingenios. La fel şi jocul mimetic, la fel şi jocul de oglinzi din castelul „fantomei de la Operă", la fel şi închipuirea Stellei mascată de o poartă îmbrăcată în celofan, la fel şi focul izvorât din mijlocul scenei care uimeşte primele rânduri din sală. O mare parte din aceste realizări se datorează Danielei Drăgulescu, scenografa spectacolului.

Dialogurile au fost însă lungi. Au fost elevate. Publicul, într-adevăr, a fost invitat să intre în sală... până la vârsta de 80 de ani. Şi un ultim lucru de menţionat aici este o curiozitate. Am avut senzaţia, aproape tot spectacolul, că în spatele măştilor uriaşe de pe chipul actorilor, nu s-a vorbit nici o clipă. Ca şi cum tot spectacolul ar fi fost înregistrat pe o lungă bandă de magnetofon. Poate că a fost doar o impresie.

Teatrul „Gulliver" din Galaţi – Castelul din Carpaţi, **adaptare după Jules Verne. Regia: Bogdan Drăgulescu. Scenografia şi marionetele: Daniela Drăgulescu. Muzica: Liviu Prossi. Cu: Stelian Stancu, Marian Sterian, Eduard Şişu, Gina Geru, Nicole Lungu, Rodica Panu, Mircea Vâjâianu, Claudiu Bălan, Cătălin Marin.**

„Zurinka"

Poate cel mai bun spectacol din tot Festivalul, dacă se poate numi un cel mai bun dintre cei mai buni. Realitatea ţiganilor, după vorbă şi după port, folclor autentic şi o creaţie (şi mânuire) exemplară a marionetelor. Aşa arată spectacolul propus de Gavril Cadariu, o adaptare a basmelor şi legendelor Rrome. Interesant este faptul că *Zurinka* are două versiuni, în limba română şi rromani, la sala Lahovari preferându-se pentru acest festival cea de-a doua.

Ţiganii din *Zurinka* sunt plini de pasiune şi tânguire, ca eroii lui Lorca. Drumul lor prin lume este plin de simboluri, luminat permanent de un disc de aur. Căruţele împodobite cu flori albe şi albastre, costumele de care atârnă şiruri de galbeni, pălăriile înnegrite cu zulufi cârlionţaţi, iată chipul acestor ţigani.

Iar copiii aplaudă frenetic în ritmul şatrei, culoarea vie de roşu sau galben-auriu, moartea şi veşnicia în care se aruncă necondiţionat eroii, cântecul cu dor al ţigăncii, frânturile de lumină trimise de câte un felinar atârnat în spatele cailor zburliţi. Nefericirea lor e receptată pozitiv de către tânărul public. Nimeni un bănuieşte că în spatele veseliei lor aparente de nomazi, stă singurătatea, ideea de comuniune, daruri care trebuie să îi ajute pe eroi să ajungă la capătul lor de drum, bizar, înfricoşător, roşiatic, negru. Un basm frumos, povestit frumos, mânuit de păpuşari într-o comuniune perfectă cu instrumentul lor de lucru.

Teatrul Pentru Copii şi Tineret ARIEL din Târgu Mureş şi Fundaţia Concept, proiectul Cultura 2000 – Zurinka, **adaptare de Alina Nelega. Regia: Gavril Cadariu. Scenografia: Eugenia Tărăşescu-Jianu. Cu: Rudolf Moca/Viorel Meraru, Alexandrina Moldovan, Adrian Brânduş, Mioara Topor, Iuliu Pop Andrieş, Mariana Iordache, Cornel Iordache.**

„Cenușăreasa"

O piațetă cu tavernă este spațiul de joc al basmului adaptat de Dan Hândoreanu după Charles Perrault și Frații Grimm. La o oră târzie, "copiii mari" se adună să repovestească Cenușăreasa într-un joc viu, cât se poate de real. Estetica basmului intervine ca într-un discurs în cotidian, continuă în realitate din punctul în care imaginarul este distorsionat în mod plăcut de momentele pline de umor ale câte unui "prichindel" de pe scenă supărat că cel de lângă el știe povestea mai în amănunt.

O micuță scară te face să urci într-o căsuță cu povești, unde dai de păsările vorbitoare, de șoricei care știu să coasă, de două surori care știu să leșine la comandă, chiar dacă uneori nu le reușește, dai de clipe de nesomn când număratul oilor de de folos, clipe de altercații verbale între o "urâtă" și "o grasă" care provoacă hohote de râs în sală.

Acțiunea plină de dinamism a trupei este binevenită pentru redistribuirea modalităților artistice clasice în spectacol. Încercarea pantofiorului magic chiar în mijlocul spectatorilor creează momente de panică, bănuiala că prințul nu va trece pe la toate prințesele din sală (printre care câteva poartă suzetă), gândul fericit că una dintre ele poate fi posibila câștigătoare a unei nunți ca în povești, toate fac ca spectacolul trupei Gong din Sibiu să primească Premiul pentru reconsiderarea tehnicilor tradiționale teatrului de păpuși.

Teatrul Gong din Sibiu – Cenușăreasa, **adaptare după Charles Perrault și Frații Grimm. Regia: Dan Hândoreanu. Scenografia: Roua Vasilescu. Muzica: Florin Grigoraș. Cu: Gabriela Mitrea, Raluca Șerban, Raluca Neacșu, Barbara Crișan, Eleonora Băcanu, Dan Hândoreanu, Horațiu Dancu, Mircea Corcoveanu.**

„Vrăjitorul și corbul"

Spectacolul Teatrului din Cluj-Napoca se joacă pe un text de Gozzi în ritmul *Commediei dell'arte.* Pentru prospețimea evocării genului, spectacolul a fost premiat de organizatori și a prins de minune la copiii. Uriași albi cărând câte o desagă, muzică greoaie, măști orientale în roșu și negru, iată ce propune Mona Chirilă. Personajul cel rău, un biet balaur ridiculizat, este confecționat pe loc de păpușari. Obiectele fermecate ale eroului, care îl ajută să treacă primejdia, sunt o raritate de cal care suferă din când în când o transmigrație pitagoreică, o raritate de șoim care prinde francolini cu coada.

Mai sunt doi frați de sânge albastru care dau un exemplu frumos de prietenie, din care sala are ce învăța. Prințului i se țese destinul de către două porumbițe care au vise premonitorii. Nimeni de pe scenă nu poate să spună nicio minciună pentru că auditóriul se va prinde. Iar vrăjitorul, când nu umblă cu mintea-sorcovă, strănută și toată sala reacționează într-o unitară urare de multă sănătate!

Nunta ca în povești beneficiază de bucate care mai de care mai alese. Cei din sală vor și ei cașcaval. Foarte ingenioase, porumbițele joacă fermecător o falsă iluzie care are multă putere asupra spectatorilor. Și nu pot să nu citez aici, din programul Festivalului, intenția autoarei însăși: "Nu trebuie să uităm că trăim într-o lume utilitară, într-un univers practic, în care fiecare lucru are o valoare de schimb și în care, odată cu intrarea *marionetei* însoțită de *clovn,* se face o breșă pe unde va putea adia o boare de liniște și de viață. Această baie de gratitudine adusă păpușii și actorului mascat din spatele ei, ne obligă să regândim tot ceea ce ni se părea important. Spiritul nostru pus în fața a tot felul de dificultăți poate găsi o ieșire ideală în lumea basmului, în regăsirea *timpului pierdut al copilăriei.* Complezența față de Teatrul de marionete deschide omului împărăția locuită de copii. Iată ce și-a propus acest spectacol!" (Mona Chirilă).

Teatrul Puck din Cluj-Napoca – Vrăjitorul și corbul **de Carlo Gozzi. Regia: Mona Chirilă. Muzica: Corina Sârbu. Scenografia: Eugenia Tărășescu-Jianu. Cu**: **Ovidiu Crișan, Dana Boțindean, Călin Mureșan, Doina Dejica, Frunzina Anghel, Angelica Lupeanu, Ramona Atănăsoaie, Rareș Stoica, Laura Corpodean, Adina Ungur.**

„Animals" & „Marketplace"

O companie maghiară și o companie spaniolă. Ambele căutând același lucru: să deschidă cutia imaginației copiilor și să îi dea noi forme. Din piese simple de scenografie, din câteva păpuși în formă de "Vasilache" sau de animale, grupul internațional de păpușari au dezvăluit un univers puțin explorat de către companiile de marionete: acela al păpușilor mici, foarte utile mâinii mânuitoare, foarte aproape de ochiul curios al unui copil. Utilizând mult efectul de lumini și umbre, spectacolele au beneficiat de creații originale.

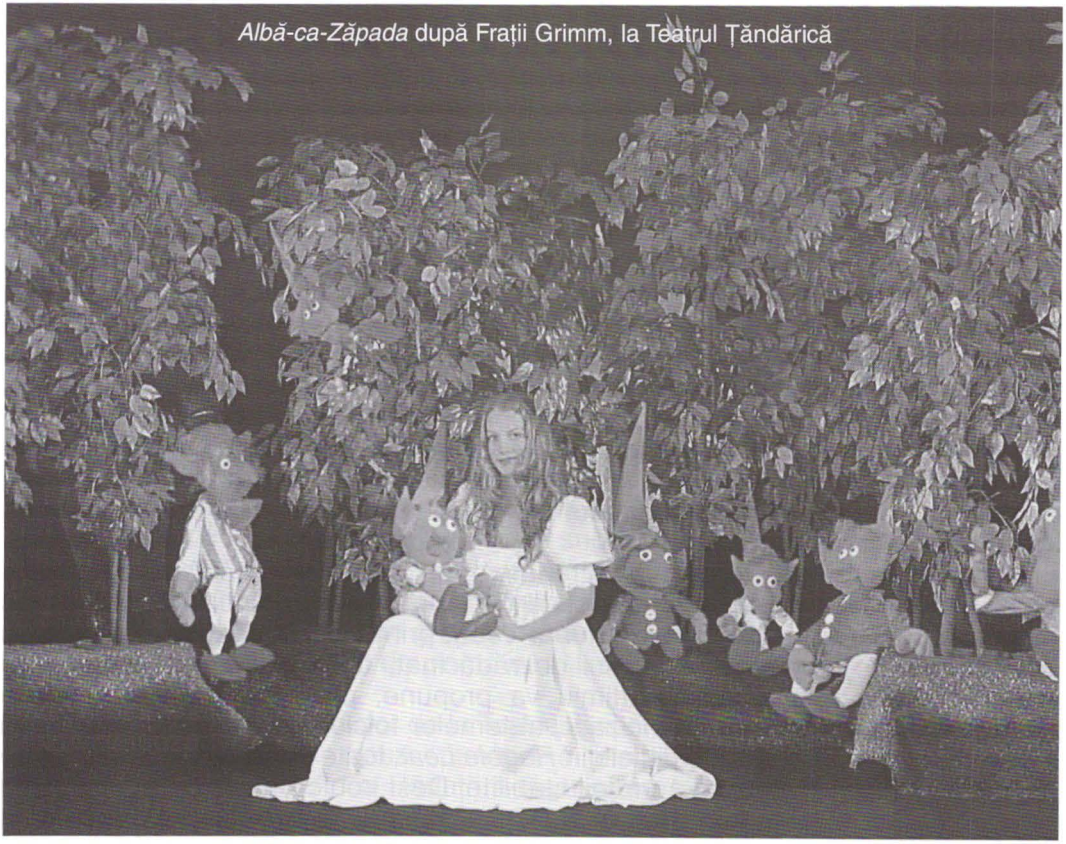
Animals, spectacolul trupei din Spania, adună povești despre lumea animală în mici fragmente. Ajutate de arta animației, melci, patrupede, păsări, fluturi se prind într-un lanț fantastic de culoare și fantezie. Solicitând la maximum observația și creativitatea

copiilor (care răspund imediat la provocare), *Animals* dezvăluie minții o lume arhaică – aceea a obiectelor mărunte care nu mai primesc din partea noastră (decât în lumea acestor copii) atenția necesară pentru a demonstra cât sunt de frumoase.

Dacă spectacolul cu animale s-a bucurat de măiestria unui foarte bun păpușar (primind și Premiul pentru spectacol miniatural), cel de-al doilea, ***Marketplace***, a construit povestea populară a lui Vasilache cu replici maghiare. Momentul de început al celor două păpuși care dansează pe o muzică tradițională un joc pasionant este excelent interpretat. Spațiul efectiv al scenei rămâne un jilț învelit în pânză în care e înfășurat un păpușar pe care îl auzim, adesea îl și vedem. Vasilache este nu o celebră marionetă, ci un adevărat protector al propriei identități – face cu mâinile mișcări de artă japoneză, este un bun mânuitor de instrumente de apărare, e pasional în relația cu Mariorica. Relația lor furtunoasă se încheie uneori brusc cu câte un pui de somn din partea protagonistului istovit. Avem și imaginea unui împielițat care face "buba" și se luptă pentru sufletul fetei. Misterios, un al treilea personaj, Marin, țiganul cu pantalonii peticiți, exemplifică lupta dintre bine și rău și apariția necondiționată pe scenă a unui spirit pe care îl putem bănui că ar putea fi de partea oricui.

Muzica de bâlci, un pic medievală, e interpretată pe viu, iar aerul artei de stradă plutește și în spațiul mărunt al studioului Animart al Teatrului Țăndărică.

Compania El Retablo (Spania) – Animals **după Pablo Vergne Quiroga.**
Compania Purgateátrium-Maskarás (Ungaria) – Marketplace/Piața**. Cu: Ildikó Kovács.**



Albă-ca-Zăpada după Frații Grimm, la Teatrul Țăndărică

SPECTACOLE
București

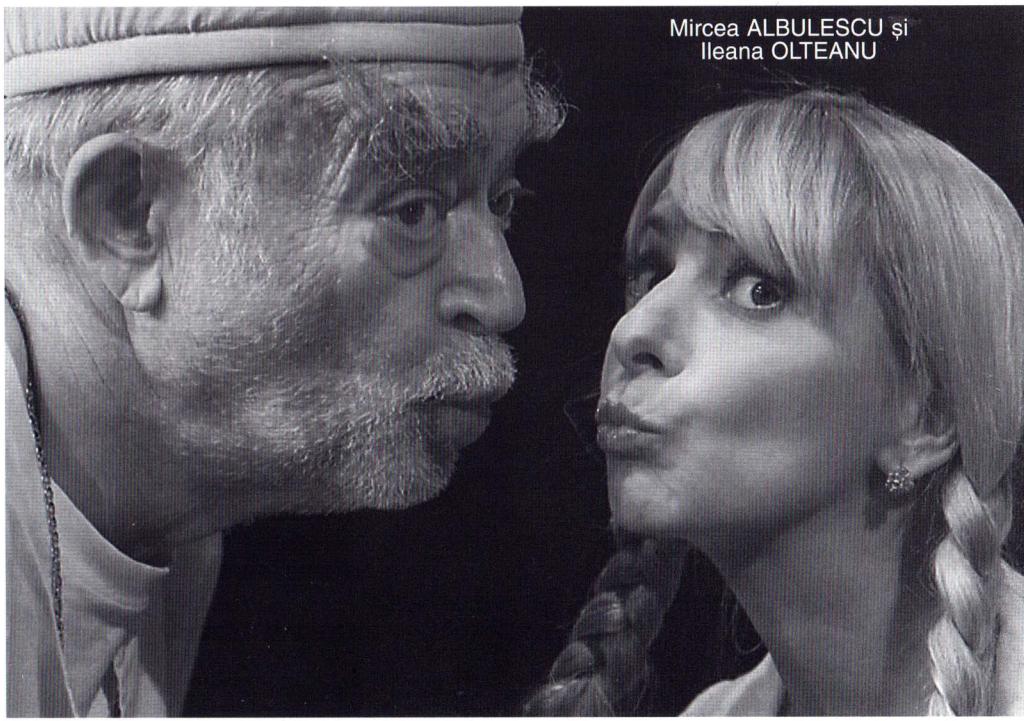
Adrian MIHALACHE

Fluierul lui Pepelea

Este imposibil să nu recunoști, în fluierul lui Pepelea, flautul fermecat al lui Mozart – Schikaneder. Amândouă sunt instrumente care subminează violența prin voioșie. Așa cum Monostatos și ceata lui devin, la sunetele muzicii, din agresori, dansatori, curtenii lui Papură Vodă se euforizează subit, zmeul se înmoaie, iar Zâna Pădurii își eliberează prizonierii. În *Flautul fermecat,* basmul tradițional este interpretat și raționalizat în cheie filosofică; în ***Sânziana și Pepelea,*** feeria devine comedie politică. Zâna Pădurii este, precum Regina Nopții, o zeitate nocturnă, ispititoare și primejdioasă. Prima îl înșală pe Pepelea, mizând pe jocul vizual al aparențelor, a doua îl manipulează pe Tamino, fermecându-l cu modulațiile vocii. La Alecsandri, dimensiunea filosofică lipsește, iar ironia politică se îmblânzește. Corupți sau incompetenți, naivi sau generoși, importanți sau secundari, eroii lui rămân, în fond, niște bieți oameni cumsecade. Defectele îi fac derizorii, nu malefici. Împăratul, ridicol prin lipsa puterii de decizie, miniștrii intriganți, ahtiați după șpagă, prinții dedați plăcerilor și indiferenți la misiunea lor formează o galerie mai mult simpatică decât condamnabilă. Pepelea însuși, departe de a fi un Făt Frumos, este un tânăr cu pile (susținut de Zâna Lacului), dornic de căpătuire. Credul și ineficient, compensează prin facondă, fiind bun de gură, ca în scena în care îl îmbrobodește pe zmeu.

Găsim în *Sânziana și Pepelea* și ecouri din *Visul unei nopți de vară.* Personajele ajunse în pădure, în căutarea Sânzianei (al cărei nume este direct legat de noaptea de Sfântul Ion, „a Sânzienelor"), se pomenesc cu capete de animale, prin vraja Zânei Pădurii, o Titanie aflată, de data aceasta, în relație frățească cu Oberon-Zmeul. Un personaj secundar, dascălul Macovei, merită scos în evidență. El este intelectualul orgolios, dar neputincios, admirat, cu adevărat, doar de o nevastă cam săracă cu duhul. Va fi cel care, precum Bottom, se va alege cu un cap de măgar. În episodul hibernal din actul al V-lea, Sânziana aproape că ajunge să fie proclamată „crăiasă a zăpezii", dobândind, odată cu coroana, o inimă de gheață, ca în faimoasa poveste a lui Andersen. Știm că aceasta a fost publicată în 1844, iar, cu câțiva ani mai înainte, în 1841, autorul, mare călător, a trecut prin Principate, astfel încât este probabil ca Alecsandri să o fi citit.

În literatura română, avem două repere care încadrează *Sânziana și Pepelea.* În *Despot Vodă* Alecsandri introdusese deja, în contextul unui moment istoric interesant, un personaj mitic, pe Ciubăr Vodă, prinț legitim, căzut în ridicol, pus în contrast cu figura aventurierului dezrădăcinat, disprețuitor de tradiții și de superstiții. Mai târziu, Victor Eftimiu va propune, prin *Înșir'te mărgărite*, un comentariu mai sofisticat, demitizant, al temelor folclorice. Sorina lui este vară bună a Sânzianei, ca și a Cordeliei din *Regele Lear,* toate fiind, în fond, niște tinere emancipate și contestatare a ordinii stabilite. Deși ironică, *Sânziana și Pepelea* nu este o simplă parodie. Alecsandri aduce personajele de basm în ambianța


Mircea ALBULESCU și Ileana OLTEANU

contemporană lui, utilizează cu dezinvoltură anacronismele, dar evită stridențele. Mai mult, nu lasă nici o clipă comentariul ironic să submineze efectul dramatic. Spre deosebire de demersul postmodern care, prin parodie, distruge iluzia, Alecsandri are grijă ca *suspense*-ul să rămână intact. Chiar și astăzi, acțiunea se urmărește cu sufletul la gură, și nu numai de către copii. Acest lucru se datorează unei excelente tehnici dramatice, prin care ritmul desfășurării scenice este perfect controlat. Episoade comice, de destindere, sunt întrerupte de faze de încordare, introduse la momentul potrivit. Numeroasele personaje sunt bine conduse, chiar eroii secundari sunt individualizați, nimeni nu stă pe scenă degeaba. În pofida facilității cu care se recurge la soluții de tip *deus ex machina* – intervențiile oportune ale Zânei Lacului rezolvă prea ușor orice problemă –, efectul de surpriză nu se pierde, deoarece soluțiile apar exact atunci când așteptarea lor își atinge maximul tensionării.

Tablourile sunt feerice și rămân astfel, chiar dacă se folosește o scenografie minimală, deoarece dialogurile le sugerează cu pregnanță. Acțiunea se petrece în locuri plăcute reveriilor: un sat în plin soare, un palat cu arcade, care seamănă cu Mogoșoaia, o pădure misterioasă în noapte, o insulă pe care se află un castel, un deșert de gheață, apoi, în final, din nou palatul renascentist, de data aceasta împodobit de primăvară. Ironia lui Alecsandri este romantică, la fel, imaginația lui.

Spectacolul lui Dan Tudor de la Teatrul Național „I. L. Caragiale" din București modernizează cu gust piesa, punând o distribuție excelentă într-un decor minimalist. Scenografa Anca Răduță a lăsat scena goală, cu o flăcăruie discretă, ca de poveste, pe podea, dar a realizat frumoase jocuri de lumini și umbre și a

desenat costume și frumoase, și nostime. Regizorul a redus textul la la jumătate, l-a adus pe Zmeu din insula lui în pădurea surorii, a sacrificat episodul hibernal, a lăsat însă neatins fiorul și nu a îngroșat parodia. Talentul de scriitor al lui Dan Tudor se afirmă clar, dar neostentativ. Nu-i cunoscusem încă talentul de compozitor, probat de muzica spectacolului, executată *live* de Vlad Crețu și de Ștefan Mihăilescu, pe cât de simplă, pe atât de eficientă. Singurul regret în ceea ce privește adaptarea este legat de dispariția dascălului Macovei. Doar puterea este astfel ridiculizată, nu și intelectualitatea.

Spectacolul este alert, atent construit și abundă în momente de inventivitate debordantă. Aceste momente se dezvoltă organic din acțiune și sunt dilatate exact atât cât trebuie pentru fi scoase în evidență, fără a perturba ritmul. Menționăm ca excelente scena dintre Zâna Pădurii și Pârlea Vodă, relația dintre Sânziana și zmeul îndrăgostit, manipularea cu firul invizibil și, mai ales, structurarea grupului de actori ca floare oferită de zmeu. Prinși în farmecul colaborării dezinvolte, al cărei climat propice a fost asigurat de regizor, actorii, bine distribuiți, se întrec în măiestrie interpretativă. De la rolul suculent de conducător de stat blajin și indolent al lui *Papură Vodă,* splendid interpretat de Mircea Albulescu, până la rolurile episodice ale pretendenților *Murgilă* și *Zorilă* (Silviu Oltean și Eduard Dumitru), toate aparițiile sunt minuțios lucrate și impecabil executate. Ileana Olteanu este o *Sânziană* emancipată și expertă în supunerea celorlalți, ea însăși rămânând o nesupusă. Am remarcat în jocul ei o anumită încordare, un prea vizibil autocontrol. Răzvan Oprea este un *Făt-Frumos* fără aură, rustic și viril, tocmai așa cum trebuie. Magda Catone unifică grațios și elegant, cu umor bine temperat, rolurile *Babei Rada* și al *Zânei Lacului.* Monica Davidescu, ca *Zână a Pădurii,* fermecătoare și malefică, a decis, de data aceasta, să joace cu vervă, nu doar să arate rochii și să se arate pe sine. Ovidiu Cuncea și Silviu Biriș sunt savuroși în rolurile voievozilor fără noroc. Scenele lor în cuplu, mai ales intrările și ieșirile sunt. însă, puțin lungite și repetitive. Cuplul Păcală–Tândală (Marius Bodochi și Tomi Cristin), prin care se ironizează mersul politichiei, ar fi avut de câștigat dacă, printr-o intervenție mai drastică în text, ponderile respectivelor personaje ar fi fost egalizate. Orodel Olaru, excelent distribuit în *Statu-Palmă-Barbă-Cot,* dă personajului sare și piper. Armand Calotă interpretează cu eleganță și umor un zmeu căruia dragostea i-a luat toată puterea. Afrodita Andone însuflețește scena ca „mamă din popor". Interpretările nici nu ar trebui considerate separat, atât de bine este sudată echipa și atât de reușite scenele de grup. Într-un asemenea spectacol inteligent și de bun-gust puteau însă lipsi unele poante ieftine ca, de pildă, aluziile la insuficiențele sexuale ale unor pretendenți ai Sânzienei.

Ironia romantică a lui Alecsandri a devenit, în spectacolul lui Dan Tudor, o ironie postmodernă, de bună calitate. Ea a însuflețit o echipă bine aleasă, care a încântat prin dăruire și inteligență.

Teatrul Național „I. L. Caragiale" din București – Sânziana și Pepelea **după Vasile Alecsandri. Regia, versiunea scenică și muzica: Dan Tudor. Scenografia: Anca Răduță. Coregrafia: Florin Fieroiu. Cu: Mircea Albulescu *(Papură Vodă),* Ileana Olteanu *(Sânziana),* Răzvan Oprea *(Pepelea),* Ovidiu Cuncea *(Pârlea Vodă),* Silviu Biriș *(Lăcustă Vodă),* Monica Davidescu *(Zâna Codrului),* Magda Catone *(Baba Rada),* Marius Bodochi *(Păcală),* Tomi Cristin *(Tândală),* Orodel Olaru *(Statu-Palmă-Barbă-Cot),* Armand Calotă *(Zmeul Zmeilor),* Silviu Oltean *(Murgilă),* Eduard Dumitru *(Zorilă),* Afrodita Andone *(Marica),* Muzicanți: Vlad Crețu, Ștefan Mihăilescu. Data reprezentației: 12 noiembrie 2006.**

Specialiștii în sex

M-me de Merteuil și vicontele de Valmont, eroii romanului *Legături primejdioase* de Choderlos de Laclos, sunt doi libertini al secolului al XVIII-lea, care fac din activitatea sexuală domeniul lor de expertiză. Spre deosebire de Casanova, contemporanul lor, care era animat de un entuziasm autentic pentru relația carnală, cei doi au nevoie să-și biciuie imaginația, ca să se poată excita. Pentru ei, sexul nu poate fi pur și, mai ales „dur", dacă nu se combină cu jocurile de putere. A cuceri înseamnă a umili, a interveni în scara de valori a celuilalt, pentru a o altera. Pe Valmont îl provoacă, nu farmecul, ci virtutea soției președintelui de Tourzel. Nevinovăția tinerei Volanges, bine fortificată de o solidă educație religioasă, este cea care-i stârnește dorința. Specialiștii folosesc sexul pentru a corupe, nu pentru a (se) bucura.

La începutul piesei ***Cvartet*** de Heiner Müller, bazată pe romanul lui Laclos, îi vedem pe Merteuil și Valmont ca pe doi cinici dezabuzați, între care orice relație posibilă a fost deja consumată.

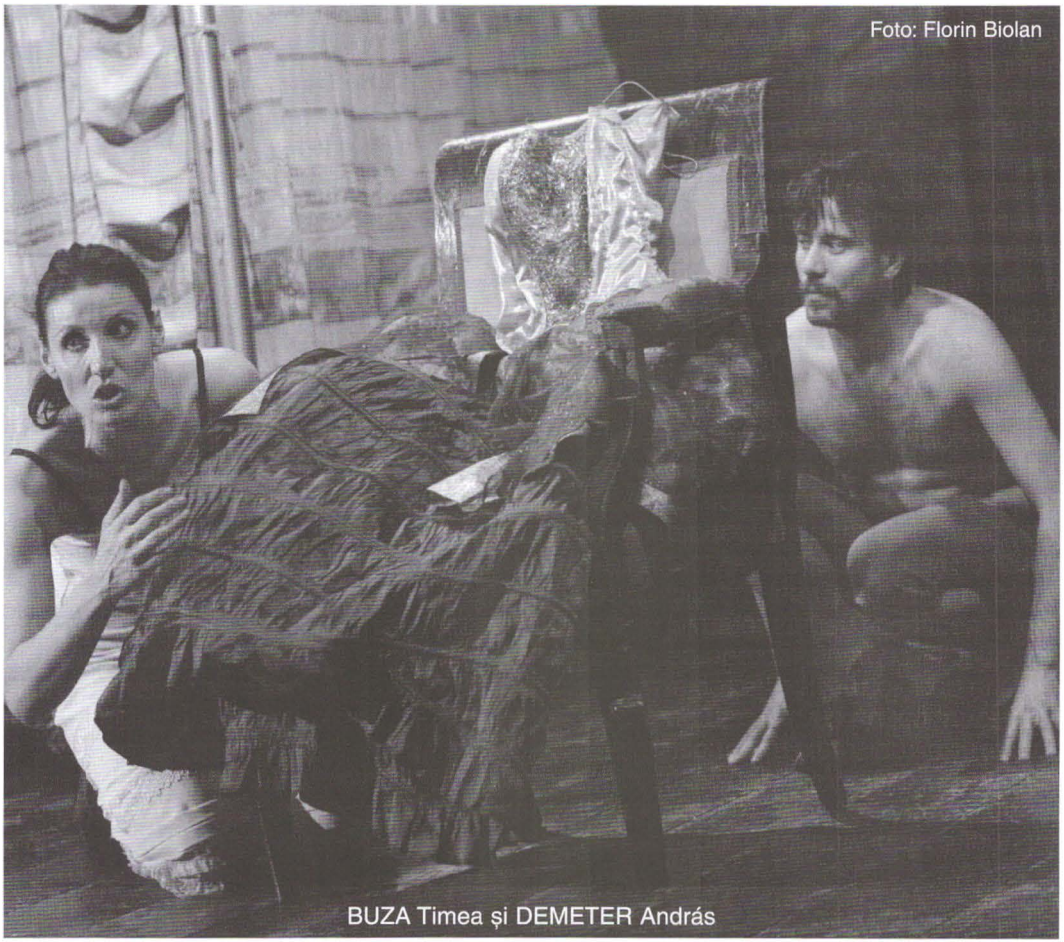


Foto: Florin Biolan

BUZA Timea și DEMETER András

Jignită de indiferența vicontelui, care-și mănâncă neglijent omleta, ignorându-i prezența, femeia are ideea unui joc periculos, capabil să le provoace un fior nou. Îl incită pe bărbat să-și asume identitățile femeilor pe care urmează să le cucerească, ea rezervându-și rolul cuceritorului mascul. Cei doi joacă, pe rând, atât propriile roluri, cât și pe cele ale femeilor-prăzi, absente de pe scenă, formându-se, astfel, un incitant cvartet. Va câștiga cel care reușește să se păstreze mai detașat de identitatea asumată. Pierde Valmont, deoarece ajunge să uite de sine, în ipostaza feminină, care-l prinde. Având un mai bun autocontrol, în spiritul paradoxului lui Diderot, Merteuil se dovedește mai puternică, distrugându-și, în cele din urmă, partenerul.

Spectacolul regizat de Tompa Gábor descifrează cu rigoare și claritate mesajul piesei, adăugându-i câteva ingrediente grotești. Decorul Carmencitei Brojboiu este astfel conceput încât să sublinieze derizoriul unei mize exclusiv sexuale. Ea concepe o rochie de epocă, cam jalnică și incomodă, pe care Demeter András. în rolul lui Valmont, o tot îmbracă și iar o dezbracă, nu fără dificultăți, pentru a-și sublinia transsexualizarea temporară. La deghizamentul lui, se adaugă o perucă voit ridicolă și pantofiori feminini. Scenele de sex utilizează *dildo*-uri caraghioase, în genul celor concepute drept cadouri nostime: cingătoare cu organ masculin atașat, purtată peste sutană; o mască de *Mickey Mouse* completată cu un falus erect, ca o trompă de elefănțel.

Aceste elemente comice tulbură reflecția identitară, pe care autorul o ia cât se poate de în serios. Să experimentezi, ca bărbat, senzațiile unei femei poate dăuna grav sănătății, dacă nu există destulă stăpânire de sine. Astăzi, este curent să-ți asumi o ciber-identitate de împrumut, pentru a agrementa o relație sexuală virtuală, iar filmul *Closer* al lui Mike Nicholls este un bun exemplu. Tastând claviatura calculatorului, îți poți construi cu ușurință și fără risc o imagine convingătoare, de gen opus celui care ți-a fost dat. În vremea când Heiner Müller a scris piesa, jocul respectiv era mai dificil și mai periculos.

Dacă, la început, lehamitea arborată de Demeter András îi dă acestuia o prestanță de mascul, actorul evoluează repede către starea în care se arată dominat de puterea superioară a partenerei. Buza Timea este o Merteuil care-și poartă ipostaza masculină cu eleganță și nonșalanță. Ea câștigă ușor ascendentul asupra lui Valmont, astfel încât deznodământul este puțin cam prea previzibil. De altfel, vocea lui Demeter András este deseori acoperită de textul traducerii rostite la cască, în timp ce vocea ei se aude mereu bine.

Deși puțin depășită de mijloacele actuale ale tehnologiei informației, care permit posibilități mai extinse și mai sigure pentru jocurile sexuale identitare, piesa oferea, la vremea ei, o propunere insolită, articulată într-o construcție ingenioasă, remarcabilă. Spectacolul șovăie între seriozitate și persiflare, iar calibrul diferit al actorilor îi micșorează impactul emoțional și intelectual.

Teatrul Saltimbanc, Teatrul Maghiar din Cluj, Teatrul Nottara, Teatrul Tineretului METROPOLIS – Cvartet **de Heiner Müller. Regia și ilustrația muzicală: Tompa Gábor. Scenografia: Carmencita Brojboiu. Distribuția: Buza Timea *(Merteuil),* Demeter András *(Valmont).* Data reprezentației: 10 decembrie 2006.**

Constantin PARASCHIVESCU

O duioasă Mamouret

Cu o zi înainte de spectacol, apăruse în *Jurnalul Național* o relatare cu titlul „Snobii n-au loc la *Mamouret*". Eu încercasem să cumpăr un bilet, dar anunțurile de la casă indicau că s-au epuizat toate până la sfârșitul anului. Am apelat atunci la secretariatul literar, cum puteam s-o fac de la început, de altfel, dar unei domnișoare de-acolo i-a pâlpâit luminița să-mi spună că o depășește solicitarea și m-a poftit să încerc în ianuarie 2007. Adică, scrie dumneata cronica peste o lună, două! M-o fi considerat snob? Am primit un loc, în cele din urmă, prin amabilitatea directorului

Tamara BUCIUCEANU

adjunct, la intervenția redactorului-șef al acestei reviste. Și, zău că n-aș fi scris despre aceste neplăceri, dacă nu vedeam în sală un număr destul de mare de locuri libere...

La Bulandra, pentru unii ca mine cu părul cernit, planează amintirea Luciei Sturdza în rolul titular. În montarea lui George Teodorescu atunci, eroina centenară a fost socotită un fenomen, cum de altfel o înfățișează și Jean Sarment, autorul, ca fiind decorată de un ministru pentru longevitate. Dar însăși interpreta era astfel socotită, ea apropiindu-se de vârsta în discuție și impresionând prin energia cheltuită deopotrivă pe scenă, la conducerea teatrului și în activitatea obștească. Era și în stilul tradiției sale de joc, de a pune accent pe teatralitate și neobișnuitul situației. De data aceasta, Tamara Buciuceanu și Dinu Cernescu au privit altfel cazul, fără a-l considera un fenomen. El le apare ca un fapt în firea lucrurilor, ce provoacă doar exasperarea unei părți a familiei, și astfel jocul a căpătat o nuanță mai accentuată de ironizare a acesteia, cu expresia caricaturală uneori (Gheorghe Ifrim – *Guillaume),* ieșită din fire alteori (Manuela Ciucur – *Armandine).* Dinu Cernescu mi s-a părut a fi cuminte, dar de fapt a fost discret, lăsând linia menționată să se manifeste în voie, cu iritările de rigoare asupra lui *Antoine* (Ion Cocieru), cel mai autoritar, cu prioritatea deciziilor, *Ferdinand* (Mihai Verbițchi), un primar ce-și duce faima de bleg cam copleșit, *Esprit* (Dumitru Anghel), anesteziat parcă sub pălărie. Prin contrast, cealaltă direcție, a normalității simple și generoase, imprimată de însăși protagonista despre care se face atâta caz, a căpătat o undă distinctă de sensibilitate și relief, chiar dacă uneori mai palidă. Ca mulți alții, cred, mă așteptam la o explozie de temperament din partea Tamarei Buciuceanu în rol, cum de altfel o tentau înseși datele personajului și propriile resurse. Ei bine, nu, și un timp n-am înțeles de ce trece prin scenă anonimă cu personajul său, fără să-l impună cumva. Un zâmbet, o privire mirată, o replică, două, la răstimpuri, și dispare în culise sprijinită în baston. Dar în fața dragostei care încolțește timidă în preajmă, între Marcus, dresorul de la circ, și Marie-Josephe, una dintre nepoate, se însuflețește și își dezvăluie frumusețea firii. Ceremonia sărbătoririi ca centenară o lasă indiferentă, o interesează doar spectacolul de circ, care-i trezește amintiri romantice, și se ambiționează să încununeze cu logodnă dragostea abia mijită dintre cei doi tineri. Mamouret a Tamarei Buciuceanu se conturează cu duioșie în privința asta și devine fermă, cuceritoare, în încurajarea chemărilor inimii și ale firii. Realizând și câteva momente gustate de haz autentic. Scade la propriu în discreție în ultima parte, când șoaptele nu se mai disting nici după mișcarea buzelor. Buni, dar prea timizi în rolurile lor de îndrăgostiți timizi, Ana Ioana Macaria *(Marie-Josephe)* și Șerban Pavlu *(Marcus).* Nostime în agitația erotică: Ilinca Manolache *(Estelle)* și Alexandra Murăruș *(Giselle).* Cu experiența portretizării, Teodor Danetti *(Preotul).*

Un spectacol la care nu se râde în primul rând, ci se caută poezia sufletului.

Teatrul „Bulandra" – Mamouret **de Jean Sarment. Traducerea: Lucia Sturdza Bulandra. Adaptarea și regia : Dinu Cernescu. Decor: Mihai Mădescu. Costume: Luana Drăgoescu. Lighting designer: Alexandru Darie. Ilustrația muzicală: George Marcu. Mișcare scenică: Roxana Colceag. Cu: Tamara Buciuceanu *(Mamouret),* Ion Cocieru *(Antoine),* Șerban Pavlu *(Marcus),* Ana Ioana Macarie *(Marie-Josephe),* Ilinca Manolache *(Estelle),* Alexandra Murăruș *(Giselle),* Teodor Danetti *(Preotul),* Manuela Ciucur *(Armandine),* Mihai Verbițchi *(Ferdinand),* Gheorghe Ifrim *(Guillaume),* Marius Chivu *(Girard),* Dumitru Anghel *(Esprit),* Daniela Nane *(Călăreața),* Andrei Runcanu *(Laurent),* Silviu Geamănu *(Jurnalistul),* Domnița Constantiniu *(Heloïse),* Marian Simion *(Consilierul 1),* Dragoș Silivestru *(Consilier 2),* Simona Cuciurian *(Dansatoare 1),* Simona Gherman *(Dansatoare 2),* Logodnicul Gisellei *(Adrian Niculina).* Data reprezentației: 14 decembrie 2006.**

Mircea MORARIU

Fără emoție și mister

După îndelungate cercetări în Franța, Cehoslovacia și Algeria, după numeroase discuții cu algerieni, francezi, englezi și americani, după explorarea minuțioasă a arhivelor, a unor documente publice sau recent (parțial) desecretizate – între care și cele ale Kominternului care în 1937 îl declara pe Albert Camus un anticomunist notoriu (după ce își dăduse demisia din PCF) – Olivier Todd publica în 1996 masivul tom biografic *Albert Camus, une vie* (Editura *Gallimard*, colecția *„Biografii")*. Todd avea cunoștință de cuvintele lui Camus potrivit cărora „nu există nici o mare creație fără un secret al ei" și de aceea dorea să demonstreze că „a sonda inima enigmatică a creatorului înseamnă să vrei să afli numărul ei de aur". Todd mai ținea seama de un detaliu: Albert Camus scria undeva că „operele unui om motivează adesea povestea nostalgiilor și a tentațiilor lui și aproape niciodată propria poveste".

Parte importantă a „trilogiei crimei" din care mai fac parte romanele *Străinul* și *Ciuma*, piesa *Neînțelegerea* (1944) poate fi decodată din prisma „mărului de aur", a „nostalgiilor", a panismului camusian care apare explicit în *Les Noces*. „Eu am o regulă a mea care este *marea* și tot ceea ce, în această lume, i se aseamănă", scria Camus. După unul dintre exegeții camusieni, Jean-Claude Brisville, scriitorul se înfățișează, probabil, sub chipul lui cel mai adevărat, „în acea dublă mișcare către

Mariana MIHUȚ și Irina MOVILĂ

vuietul şi tăcerile lumii". Îmi place să cred că *Neînţelegerea* are o neaşteptată şi încăpăţânată revenire pe afişele teatrelor româneşti şi datorită dorinţei regizorilor de a descifra, dincolo de partitura propriu-zisă, în adâncurile ei, tocmai „vuietul şi tăcerile lumii", obsesia şi nostalgia soarelui şi a mării. E drept, respectivul vuiet al lumii poate fi căutat şi în textele mai puţin frecventate pe care Camus le-a scris pentru teatru, şi mă gândesc la *Starea de asediu* (care, după ştiinţa mea, a avut parte doar de o singură montare, la Teatrul de Nord din Satu Mare, în regia lui Andrei Mihalache) ori la *Cei drepţi.*

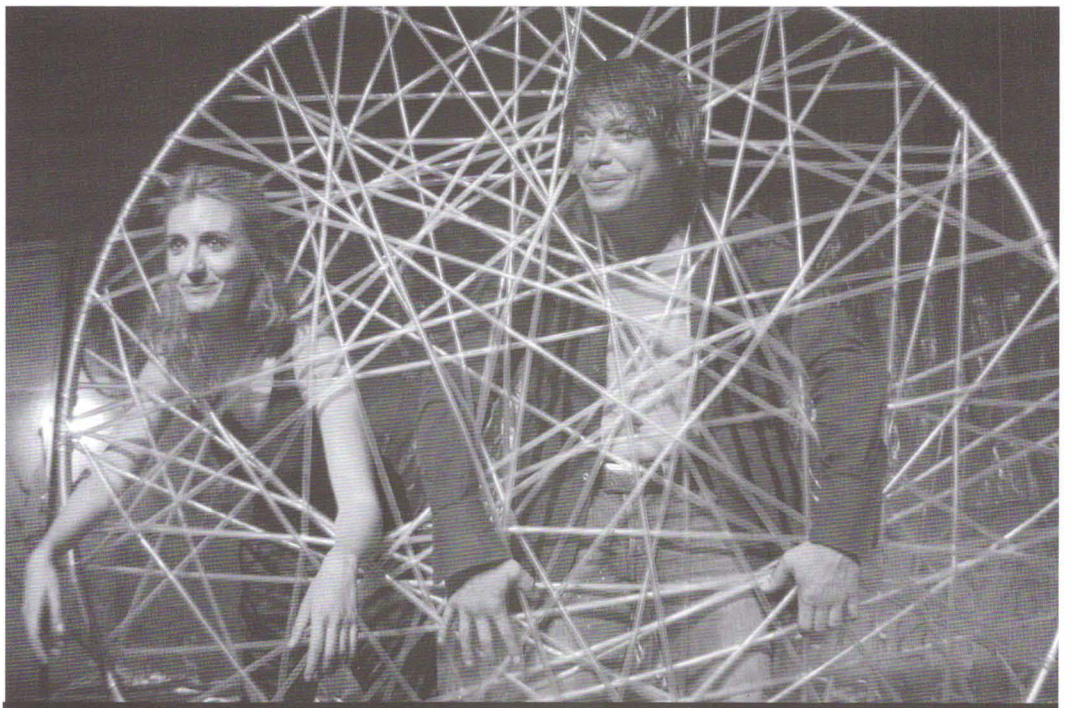
Asemenea dramaturgului, Marta şi mama ei, obligate să trăiască într-o zonă ostilă, răcoroasă, ploioasă din Boemia, au nostalgia soarelui şi a mării. Iar pentru a scăpa de apăsarea de acum a vieţii, de oboseala ei, pentru a regăsi soarele, marea şi izbăvirea, cele două femei asasinează, spre a le lua banii, pe cei care poposesc în mica lor pensiune. Printr-o neînţelegere, ivită la capătul unei serii de neînţelegeri, ultima lor victimă e tocmai Jan, fiul rătăcitor. Povestea pare simplă, piesa asemenea, dar asta doar dacă se omite detaliul că în limpezimea cu care Camus formulează marile întrebări ale fiinţei umane pusă faţă în faţă cu absurdul existenţei, rămâne puţin loc pentru exhibarea inventivităţii teatrale. ***Neînţelegerea*** nu suportă structuri metaforice supraadăugate, cel puţin aparent nu e o piesă „de regie", ci una „de actori", rigoarea clasică cu care e scris textul nu se prea lasă dislocată. E ceea ce a înţeles foarte bine Felix Alexa, regizorul spectacolului care se joacă în sala „Amfiteatru" a Teatrului Naţional din Bucureşti. Directorul de scenă nu şi-a gândit sublinierea prezenţei prin prestidigitaţii regizorale. Împreună cu scenografa Diana Ruxandra Ion (care a gândit un decor ce gestionează corect spaţiul scenic) a optat pentru o montare sobră şi elegantă care să valoreze distribuţia mai mult decât posibilă, chiar ofertantă. Or, problema e că deşi pe afiş figurează nume mari, cu un impresionant palmares (Mariana Mihuţ), nume respectabile cu îndelungate state de serviciu (Matei Alexandru), nume ale unor actori din generaţia încă tânără care şi-au dovedit deja talentul şi profesionalismul (Irina Movilă, Lamia Beligan şi Mihai Călin), spectacolul nu se individualizează nici prin dramatism, nici prin concentrare, nici prin mister, ci prin mimarea dramatismului şi o lentoare inductoare de plictis. În mod absolut curios, Felix Alexa parcurge aici drumul de la înţelegere la neînţelegere, o neînţelegere vizibilă în precaritatea lucrului cu actorii. Ai impresia că asişti la o montare compusă din tot felul de sublinieri şi note de subsol ce ţin cu tot dinadinsul să-ţi atragă atenţia că *Neînţelegerea* e o tragedie, dar în care nu se produce trăirea intensă a stării tragice şi a situaţiilor-limită. Nici rostirea clară, apăsată, care exagerează desfacerea replicilor a Marianei Mihuţ, nici lacrima din ochii Irinei Movilă şi izbucnirea nervoasă de după comiterea ultimei crime, nici atitudinea emoţionant-larmoaiantă a lui Mihai Călin, nici patetismul şi mai apoi încremenirea într-o poziţie ce seamănă frapant cu cele ce înfăţişează scene din spectacolele din secolul al XVIII lea ale Lamiei Beligan şi nici acel „nu" din final pronunţat tern de Matei Alexandru nu sunt marcate de tragism, ci doar îl arată la modul demonstrativ. Un demonstrativism care se decontează prin cantonarea reprezentaţiei la un stadiu rece, abstract, netransmiţător de emoţie. Iar muzica originală compusă de Ada Milea e cu un ton prea sus decât cred că ar fi fost cazul.

Teatrul Naţional „I. L. Caragiale", Bucureşti – Neînţelegerea **de Albert Camus. Traducerea: Catinca Ralea. Regia: Felix Alexa. Scenografia: Diana Ruxandra Ion. Muzica: Ada Milea. Cu: Irina Movilă, Lamia Beligan,Mariana Mihuţ, Mihai Călin. Data premierei: 12 noiembrie 2006.**

Mircea GHIȚULESCU

Dolce vita în versiune ecstasy sau Banii nu aduc fericirea

Chris Simion a pus iarăși ochii pe un roman și l-a dramatizat. Este vorba de ***Hell,*** scris de începătoarea Lolita Pille la vârsta de numai 19 ani. Scriitori români, dați fuga la Chris Simion dacă vreți să vă faceți cunoscuți! Hell este numele eroinei, mai mult ca sigur un alter ego al autoarei. Ea se recomandă cu furie ostentativă: „Bună, mă numesc Hell. Sunt o japiță. Sunt tânără, extrem de bogată, foarte frumoasă și foarte rafinată. În agendă am 500 de numere de telefon la care nu sun niciodată. În loc de creier...am un card de credit. În loc de nas... am un aspirator. În loc de inimă... n-am nimic." Este însuși textul publicitar al spectacolului realizat de Chris Simion cu Compania Daya la Lăptăria lui Enache, sub acoperișul Teatrului Național. Un spectacol dur și adevărat, brutal și poetic, o *dolce vita* în versiune *ecstasy.* După primele replici (romanul este alcătuit dintr-o succesiune de monologuri, metodă caracteristică autorilor începători și deopotrivă interlocutorilor fără experiență culturală care nu se pot exprima decât prin vorbire directă) pare că ai de-a face cu un pamflet marxist împotriva capitalismului de consum. Sigur că în exasperarea acestor descurajați miliardari zace sămânța marxismului: „Sunt o japiță. Una de-aia pe care



Antoaneta COJOCARU și Cristian IACOB

n-o poți înghiți, de cel mai rău soi, o japiță din arondismentul XVI, îmbrăcată mai bine decât amanta patronului tău [...] Sunt strălucitul simbol al schemei marxiste..." Pare că vorbește Jean-Jacques Rousseau și alți utopiști: „Proprietatea stă la originea inegalității dintre oameni, dar noi nu ne plângem de ea". Să vedem, totuși, de ce se plânge Hell. Avem aici spovedania unei fete de bani-gata nemulțumită de viața irosită pe bani atât de mulți. Te seduce stilul direct, insolent, autocritic cu dus-întors pentru că Hell, când declară că este o „japiță" nu înseamnă că o și crede. Este înarmată cu o sinceritate deplină care nu iartă nimic din tot ce se vede, iar ce se vede este doar ce i se arată pe dinafară: „În rablele pe care le mânăm cu peste două sute la oră pe străzile Parisului, unde nu-i prea bine să arzi gazul când suntem noi la volan, amestecăm alcoolul cu canabisul, canabisul cu cocaina, cocaina cu ecstasy, gagii regulează fără cauciuc curvele și după aia juisează în amicele surioarelor lor care, oricum, se poștesc din noapte până-n zori [...] e cu adevărat rușinos când te gândești că în alte părți copiii crapă de foame". Autocritica nu este constantă, ci variabilă. Constant este doar cinismul pe care ți-l dă puterea financiară. Hell începe să se răstească la „sărăcime": „Plini de parapon ne condamnați conduita. Vreți să ne faceți să ne punem cenușă în cap, fiindcă dăm de-azvârlita cu niște bani pe care voi n-o să-i pupați niciodată. Dar n-aveți niciun spor!".În felul acesta pare că Revoluția Franceză este pe aproape și se anunță o nouă cădere a Bastiliei. Actorii grupați în jurul lui Chris Simion (Antoaneta Cojocaru, Ela Ionescu, Raluca Oprea și Cristian Iacob) se implică atât de pasional în această poveste, de parcă ei ar fi cei care cheltuiesc la shopping sau prin localurile de noapte zeci de mii de „parai". Dar regizoarea care a făcut și adaptarea și dramatizarea micului roman deviază traiectoria eroinei dinspre cinism spre sentimentalism. Hell își pierde iubitul ce moare într-un accident de circulație și viața ei câștigă consistență prin suferință. Dacă la început era nimeni, acum e cineva care suferă. Antoaneta Cojocaru interpretează impecabil rolul Hell, cu toate capriciile și denivelările sale psihice. Actrița este uneori „decupată" din context prin intermediul unor proiecții video extrem de funcționale, pentru că o prezintă în puținele sale momente de singurătate când nu este înconjurată nici de furioasa Sibylle nici de nimfomana Chloe (sau invers). Antoaneta Cojocaru are chiar de la primele proiecții o expresie parcă rău prevestitoare. Îi tremură bărbia și simți că ceva foarte rău i se va întâmpla. Problema lor este că investind bani în toate plăcerile nu mai investesc nimic în valorile morale consacrate (credință, iubire, cultură), pe care le .contestă pe față dar le râvnesc pe ascuns. Luciditatea de care fac atâta caz îi împiedică să creadă, să iubească sau să învețe. Hell, cu dragostea ei păguboasă pentru cel mai rău dintre toți (abominabilul Andrea di Sanseverini), este, poate, singura care se salvează. Scenele de dragoste acrobatică pe care Cristi Iacob le execută cu virtuozitate împreună cu Antoaneta Cojocaru sunt tot ce poate fi mai captivant de privit într-o epocă în care erotismul stârnește printre artiști doar reprezentări oribile. Andrea, filosoful romanului, are ceva crepuscular din *Craii de Curtea Veche,* ca de altfel toată imaginea lumii pe care o propune Lolita Pille. Decadența aristocrației valahe cu două sute de ani în urmă are, în esență, aceleași tendințe apocaliptice ca și miliardarii fără noroc de la începutul mileniului al III-lea. Același *dolce far niente*, alungat cu petreceri nocturne, sex și alcool. Dar noua decadență pariziană a Lolitei față de vechea decadență a lui Mateiu a pierdut ultimul reazem care era estetismul. Craii lui Mateiu Caragiale erau aristocrați pătrunși de fiorul estetic până în măduva oaselor, asemenea personajelor lui Oscar Wilde; ai Lolitei, chiar descendenți ai unei aristocrații vlăguite ca Andrea, rămân niște mitocani putred de bogați care nici nu concep că s-ar putea

salva prin educație estetică, deși citează din când în când din Baudelaire ca dintr-un manual al pierzaniei. „Lux, calm și voluptate" a rămas doar o amintire parnasiană în plăcerile nevrotice ale începutului de mileniu. Un spectacol patetic și adevărat ca un strigăt după ajutor. Un strigăt de ajutor paradoxal al celor bogați, pentru că al celor săraci a devenit atât de obișnuit încât nu îl mai aude nimeni. Sigur că, ce ne arată Chris Simion cu minimum de mijloace pe podeaua barului de la Lăptăria lui Enache este versiunea săracă dar esențială a acestui roman despre banii care nu aduc fericirea.

Lăptăria lui Enache – Hell **de Lolita Pille. Dramatizarea și regia: Chris Simion. Costume: Ovidiu Buta. Decor: Innova. Coregrafie: Ioana Marchidan. Video: Ana Alexandra Blidaru. Cu: Antoaneta Cojocaru *(Hell),* Cristi Iacob *(Andrea),* Ela Ionescu *(Sibylle),* Raluca Oprea/Rodica Ionescu *(Chloe),* Cuzin Toma *(Vittorio).* Data premierei: 21 noiembrie 2006.**

Claudia LIPAN

Zbor ratat deasupra unui cuib de porumbei

Spectacolul trupei tinere de la Teatrul de Comedie a fost cu adevărat o surpriză, deoarece a reușit de la început până la sfârșit să fie cât se poate de neclar. În primul rând povestea a fost neclară. Nu s-a înțeles ce a vrut regizorul Aurel Palade să spună cu acest spectacol. Ce a trebuit să fie scos în evidență? Problemele de cuplu a doi îndrăgostiți, ea fostă jurnalistă de succes, genială, care din pricina unor competiții acerbe și-a abandonat meseria și a dat în patima sitcomurilor și a pungii de floricele din fața televizorului, înecată în câteva pahare de băutură. El, un singuratic, un neînțeles, un bizar crescător de porumbei, aproape pueril în fascinația bolnavă pentru păsări. Ce ar mai fi trebuit subliniat? Suferința amândurora pentru un biet porumbel care nu se mai întoarce din călătorie sau dorința personajelor de a nu mai reveni dintr-o cădere psihică și fizică pe termen lung?

Apariția bruscă a lui *Leontin* (Iulian Gliță), inițial mă bucură. Îmi zic: în sfârșit cineva care are ceva de spus. După aceea, însă, aruncă în și mai mare beznă firul narativ. Ce este cu acest om-porumbel îmbrăcat într-o haină din fulgi, cu bocanci la modă, cărând permanent o desagă plină de grâu în care se mai poate ascunde și o sticluță cu votcă? De unde vine, care este scopul lui în construirea acestui simbol al păsării, de ce apare și dispare printre corpurile de scenografie ascunzând cu sine, de fiecare dată, răspunsul la întrebările pe care și le adresează protagoniștii? Iată o parte din nedumeririle la care nu primim niciun răspuns.

Interpretarea seamănă cu un seminar la clasele de actorie. Lipsa de experiență nu lasă inițiative prea mari actorilor (mai cu seamă Andrei Barbu și Simona Stoicescu). Fiecare se enervează pentru sine până i se înroșesc urechile, sforțări patetice de plânset, toată lumea țipă aproape isteric, desființând vena personajelor și așa obscure. Se trece negradat de la un registru la altul fără nici o pricepere actoricească. Conflictele se încheie pe tonalități de operă care nu se potrivesc cu mișcările și expresiile limitate ale celor de pe scenă. Încercările gen „povestioare cu morală" nu exprimă în final personificarea stranie a lucrurilor banale, echilibrul

Dana STROE și Andrei BARBU

pe care îl caută fiecare dintre aceste personaje, viața alcătuită din competiții pe care nimeni nu știe să le poarte, porția de inocență pe care și-o dorește fiecare, desprinsă dintr-o atmosferă utopică, în Galapagos etc., etc.

Finalul încercând să redescopere mitologia zborului prin curbarea decorului în formă de cioc este poate singura apropiere de acest posibil exercițiu. Și asta i se datorează în mare parte scenografei Elenei Cozlovschi. Poate singura care reușește să ne transpună în poveste și să ne ajute să credem că instinctul este singurul lucru care a mai rămas acestor oameni, secătuiți de energie, obosiți la minte și trup din pricina unor exerciții de pierdere a memoriei sociale și individuale.

Teatrul de Comedie București – Te vei întoarce în Galapagos **de Nicole Duțu. Regia artistică: Aurel Palade. Scenografia: Elena Cozlovschi. Cu: Simona Stoicescu/Dana Stroe, Andrei Barbu, Iulian Gliță. Data premierei: 8 decembrie 2006.**

Gala Premiilor Comedia Ține la TINEri, ediția I, 2006

Tinerilor absolvenți ai secțiilor de regie ale facultăților de teatru (promoțiile 2003–2005) li s-a oferit șansa să monteze câte un spectacol la Sala Studio a Teatrului de Comedie din Capitală, finanțator fiind Primăria Municipiului București. Patruzeci și cinci de actori, nouă regizori și nouă scenografi s-au implicat în acest proiect. În cadrul unei gale, desfășurată recent, s-au decernat următoarele premii:

Premiul pentru cel mai bun spectacol:
Edmond de David Mamet, regia Marcel Țop

Premiul pentru cel mai bun regizor:
Aurel Palade pentru *subUrbia* de Eric Bogosian; **Alex Mihail** pentru *Comedie neagră* de Peter Shaffer;

Premiul pentru cel mai bun actor:
Bogdan Cotleț pentru rolul Schuppanzigh / *Comedie neagră* de Peter Shaffer

Premiul pentru cea mai bună actriță:
Simona Stoicescu pentru rolul Soozie / *subUrbia* de Eric Bogosian

Premiul pentru cea mai bună scenografie:
Elena Cozlovschi pentru spectacolul *subUrbia* de Eric Bogosian, regia Aurel Palade

În seara decernării premiilor s-a prezentat spectacolul *Te vei întoarce în Galapagos* de Nicole Duțu.

Liviu ORNEA Revenim

Neil LaBute la Teatrul ACT

Am văzut cu întârziere, abia în decembrie 2006, spectacolele pe texte de Neil LaBute de la Teatrul Act, ambele produse de „Teatrul Fără Frontiere" în regia lui Vlad Massaci. Dar apucasem să citesc cronici și să ascult numeroase opinii, majoritatea numai de bine (mergând până la „evenimentul ultimelor stagiuni", „un alt fel de a face teatru"). Înainte, în timpul Festivalului, am văzut și *Autobahn*-ul făcut de Radu Apostol la Timișoara: spectacolul mi s-a părut o serbare școlară nu prea reușită, iar textul, o joacă, un exercițiu. Dacă ăsta e marele dramaturg despre care tot aud...

Aceasta e, așadar, pregătirea cu care m-am dus la Act. Am văzut întâi ***Forma lucrurilor.*** Un text aproape bun. Cu dialog alert, cu situații dramatice, cu mult haz. Dar, pe de altă parte, un text care vorbește despre o situație destul de neverosimilă, mai ales în atmosfera puritană a unui campus american de provincie: o studentă de la Arte, căreia profesorul i-a spus să „schimbe forma lucrurilor", alege ca proiect de licență o instalație (proiecții video, obiecte etc.) în care expune, cu cinismul de rigoare, transformările exterioare și interioare prin care a trecut un coleg al ei care s-a îndrăgostit de ea și în care ea a modelat – cu acordul lui – ca în plastilină. Victima fusese aleasă deliberat, toată relația a fost un fals, o suită de situații pe care ea, artista pentru care adevărul artistic e mai presus de viață, le-a provocat, observat și înregistrat – uneori la propriu, pe peliculă – cu răceala impusă de metodă. Sigur, pentru autor e un bun prilej să pună probleme de morală, de etică profesională, să contrasteze viziunea despre lume și viață a oamenilor „de rând" cu cea a „artiștilor", să întrebe în ce măsură e licit să-ți bați joc de ceilalți ca să te împlinești tu profesional, să vorbească despre manipulare etc. Din păcate, LaBute nu are puterea să lase textul în aer și pe spectator să-și tragă singur concluzia, ci introduce, în final, o minunată mostră de tezism (pe care nu i-a băgat-o pe gât nici un Consiliu al Culturii...),

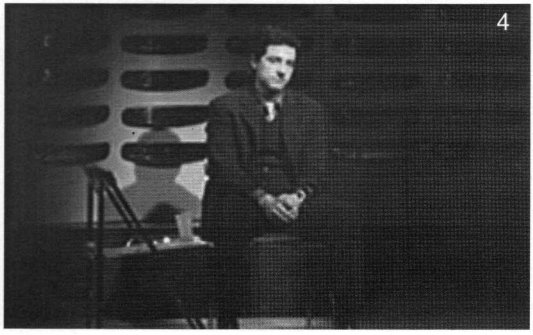
să se asigure, probabil, că fiecare a înțeles cum se cuvine mesajul și nici un spectator nu a rămas cu impresia că autorul aprobă ideile și practicile junicii de la Sculptură.

Oricum, chiar și cu finalul acesta, dramaturgic ratat, spectacolul prinde, te ține. Nu doar pentru că textul e bun, ci, mai ales, pentru că e jucat foarte bine. Am avut întâi o vagă senzație de inadecvare, mi s-a părut că atitudinile, uneori și intonațiile, nu sunt cele corecte. Apoi am realizat că sunt, de fapt, foarte americane. Tinerii americani nu se comportă, nu gesticulează la fel ca ai noștri. Nu știu dacă spre asta i-au dus pe actori textul și instinctul propriu, sau regizorul (dacă ultima variantă prevalează, Vlad Massaci merită toate felicitările). Toți cei patru actori joacă în adevăr, cel mai pur realism, au un firesc al gestului și al vorbirii care nu cade niciodată în vulgar. Șerban Pavlu face un tânăr *middle-class* cam frust, băiat bun, deschis, cu preocupări, distracții și gusturi tipice, debordând de o energie cu greu reținută să nu explodeze. Personajul lui e foarte departe și de argații jucați la Kordonskyi, și de aristocratul din *Henric al IV-lea*; aici e, mai degrabă, firescul excepționalului actor de film. Partenera lui de acum, Irina Velcescu, joacă foarte credibil o tânără tematoare, prostuță, rușinoasă, cu dorințe normale și bine reprimate, victimă colaterală a nemiloasei artiste. Rol pe care Mihaela Sîrbu îl construiește cu mare (poate prea mare) economie de mijloace. Mi-a lăsat o impresie de exterioritate, ca și cum și-ar fi gândit doar, nu și simțit personajul. Nu se simte, în jocul ei, destul de linear (ca în prea lungul monolog explicativ din penultima scenă), nici un fel de implicare în relația cu victima – deși textul lasă de înțeles că o umbră, măcar, de iubire a existat și din partea ei: o spune, într-un fel, chiar ea, în scena finală. Un rol foarte bun face Vlad Zamfirescu. E singurul personaj din spectacol care evoluează, se transformă (inclusiv fizic: în prima scenă, cu burtică și cu părul lins, e aproape de nerecunoscut), de la timidul stângaci din primele scene până la tânărul *cool,* cu aplomb din ultimele. Iar ultima scenă, cea tezistă, îi dă lui prilejul să se transforme încă odată (obidă, patos, vehemență) și să arate ce actor bun e.

Dar oricât de buni actorii, probabil că spectacolul nu ar fi făcut voga pe care a făcut-o fără scenografia lui Andu Dumitrescu. Rezolvările găsite de el pentru sălița minusculă de la Act sunt cu totul remarcabile și, cred, printre primele de felul acesta la noi. Spațiile diferite de joc în care se succed scenele sunt marcate de proiecții video și de muzică. Una dintre cele mai frumoase scene din spectacol e cea cu protagoniștii în pat, la arlechin, aproape ascunși publicului, dar filmați *live* și proiectați pe ecran; rezolvare foarte ingenioasă scenic și coerentă cu ideile și scopul sculptoriței de oameni.

Una peste alta, un spectacol bun (dar, totuși, nu un eveniment), foarte plăcut, jucat bine, cu idei de scenografie frumoase și originale – cel puțin în spațiul nostru teatral.

Cu totul alt tip de spectacol este ***Bash.*** Sunt trei monologuri (unul dintre ele, un fals dialog) fără legătură directă între ele, despre impulsurile criminale primare pe care, ni se sugerează, fiecare le cam are. O mică tipologie a crimei. Ca modalitate literară, textul se înscrie în descendența lui Truman Capote prin stilul aproape reportericesc, frust, povestire fără comentariu a faptului nud, oricât de sordid, încercând astfel să atingă resorturile cele mai adânci ale comportamentelor umane. Pe de altă parte, textul se vrea și o destul de directă replică a tragediei antice: funcționarul *middle-class* din prima secvență, care-și ucide cu sânge rece fetița de câteva luni ca să aibă șansa clemenței colegilor și să nu fie dat afară din slujbă, e victima unei farse a zeilor care operează prin intermediul unui fost coleg de liceu; infanticida din ultima secvență e, evident, o Medee, și ea își ucide copilul ca să-i



1. Vlad ZAMFIRESCU, Mihaela SÎRBU, Șerban PAVLU, Andreea BIBIRI în *Forma lucrurilor*
2. Mihaela SÎRBU și Vlad ZAMFIRESCU în *Forma lucrurilor*
3. Ioana FLORA în *Bash. O trilogie contemporană*
4. Mihai CĂLIN în *Bash. O trilogie contemporană*

pedepsească tatăl, fostul ei profesor din școala generală care o sedusese cu paisprezece ani în urmă, când ea avea vârsta sacrificatului de azi. Dacă în prima secvență LaBute pare că vrea să arate că o crimă odioasă poate fi comisă aproape pe negândite și de o persoană foare cuminte altfel, în a doua secvență, el aproape construiește o istorie a personajului, motivează crima prin psihologia individuală: tânărul student la medicină care ucide, cu încă doi amici, după o petrecere într-o comunitate de mormoni, un homosexual doar pentru că vede roșu când doi bărbați se sărută tocmai în fața lui, povestește întâi cum l-a lăsat lat pe un coleg de liceu căruia i-a suflat prietena; apoi, același tânăr e oripilat văzând cum un bărbat îi cârpește o palmă unei femei și e gata să sară la bătaie ca să facă dreptate. În schimb, uciderea copilului din ultimul monolog e îndelung plănuită: în logica aceasta, a mitului, să zicem, gestul e perfect motivat. Să mai spun și că, atât cât am putut înțelege din textul auzit, nu l-am citit – deși, la asemenea spectacol, tentația să faci analiză de text e uriașă –, autorul pedalează destul de mult pe faptul că protagoniștii sunt mormoni, ceea ce contrazice în bună măsură sugestia de generalitate indusă de titlul ales pentru versiunea românească.

Vlad Massaci a optat aici pentru o regie discretă, poate prea discretă. Nu a construit nimic, nu a încărcat cu nimic textul. E o alegere, un pariu. Și scenografia lui Andu Dumitrescu e foarte reținută față de cea din *Shape*: un panou plin cu oglinzi mici, ca pentru a sugera o realitate construită din frânturi, costume care identifică situația și clasa socială. Regizorul s-a bazat numai pe actori. Și a avut noroc. Sunt actori excelenți, capabili să se concentreze, să țină sala, să creeze și să transmită

tensiune. Ca și în *Shape*, se joacă în adevăr, se merge pe autenticitate, gama de mijloace utilizate e redusă la minimum: actorii stau lipiți de niște scaune de plexiglas și vorbesc. Despre Mihai Călin s-a spus că face cel mai bun rol al său. E într-adevăr foarte bun, își stăpânește perfect vocea, gesturile: scena în care își frânge mâinile e uluitoare. Vlad Zamfirescu e cuceritor, îngrozitor de simpatic când povestește cu toată inocența crima comisă. Dar, poate și din pricină că am văzut cele două spectacole la interval de nici o săptămână, mi s-a părut că joacă – perfect! – exact același lucru. Ioana Flora îi dă excelent replica – vorba vine, ei doi povestesc un același episod întretăindu-și poveștile –, face o fătucă prostuță, romanțioasă, mărginită, și îndrăgostită până peste urechi. Ultima secvență, Medeea, este a Mihaelei Sîrbu. Mi s-a părut mult mai bună aici decît în *Shape*: stilul ei de rostire aproape albă, cu doar puține variații de ton, în care tensiunea se acumulează pe nesimțite, e mai potrivit cu monologul decât cu teatrul de relație. Toți actorii spun foarte bine, inteligent textul: dacă acesta e efectul lucrului lui Vlad Massaci cu ei, atunci, din nou, un sincer bravo!

E clar că aceste spectacole, ca și *Molly Sweeney* al lui Dabija, de exemplu, și poate încă altele, pe care nu le-am văzut, propun ceva diferit, o mutare de accent: un teatru centrat pe text, în care construcția scenică, plastica, regia foarte vizibilă, în ultimă instanță, cedează locul actorului. Nu cred că e ceva fundamental nou: e mai degrabă o revenire. Dar e o propunere viabilă, motivată, la noi, și de o anume supralicitare a regizorului-autor-total, și de o firească dorință a actorilor de a reapărea în prim-plan, de a ieși din trupă (nu cred că întâmplător spectacolele de la Act sunt produse de o actriță, Mihaela Sîrbu, cea care a înființat compania „Teatrul Fără Frontiere" și a ales textele). Nu în ultimul rând, e o opțiune dictată și de adecvarea acestui tip de spectacol la spații mici.

Trebuie, totuși, să spun că nu sunt entuziasmat. Nu îmi e clar, de pildă, dacă un spectacol ca *Bash* îmi aduce mult mai mult decât propria mea lectură, în gând, a textului. Care nu mi se pare dramatic. E drept, am avut prilejul să văd recitalurile unor actori minunați. Dar aș fi preferat să-i văd jucând (și) altceva. Pentru că, oricât de buni ar fi, spectacole ca cele pe care tocmai le-am discutat nu le oferă posibilitatea să-și varieze mijloacele, îi obligă la monocromie. În plus, mi se pare că un spectacol ca *Bash* comunică aproape numai la nivel intelectual, transmite doar idei – ceea ce eu cred că un text citit face mai bine. Pe de altă parte, nu mi se pare că acest text este atât de bun pe cât se spune.

Dincolo, însă, de preferințele mele, acest fel de a concepe teatrul e legitim și spectacolele despre care vorbesc sunt, fără doar și poate, dintre cele bune, care merită toată atenția noastră. Două spectacole care ne oferă bucuria întâlnirii cu câțiva actori de prima mână. Dacă ele vor închega sau nu un curent în teatrul românesc, rămâne să vedem.

Teatrul Fără Frontiere în colaborare cu Teatrul ACT. Un proiect sponsorizat de: Microsoft și La Strada – Forma lucrurilor **de Neil LaBute. Regia: Vlad Massaci. Scenografia/concept video/sunet: Andu Dumitrescu. Cu: Mihaela Sîrbu, Vlad Zamfirescu, Alina Velcescu, Șerban Pavlu.**

Teatrul Fără Frontiere, cu sprijinul: Ambasadei Republicii Federale Germania la București, Auto Rom partener și La Strada – Bash. **O trilogie contemporană de Neil LaBute. Traducerea: Mihaela Sîrbu și Vlad Massaci. Adaptarea scenică: Cristian Juncu. Regia: Vlad Massaci. Scenografia / *light design:* Andu Dumitrescu. Cu: Mihai Călin, Ioana Flora, Vlad Zamfirescu, Mihaela Sîrbu.**

Doina PAPP

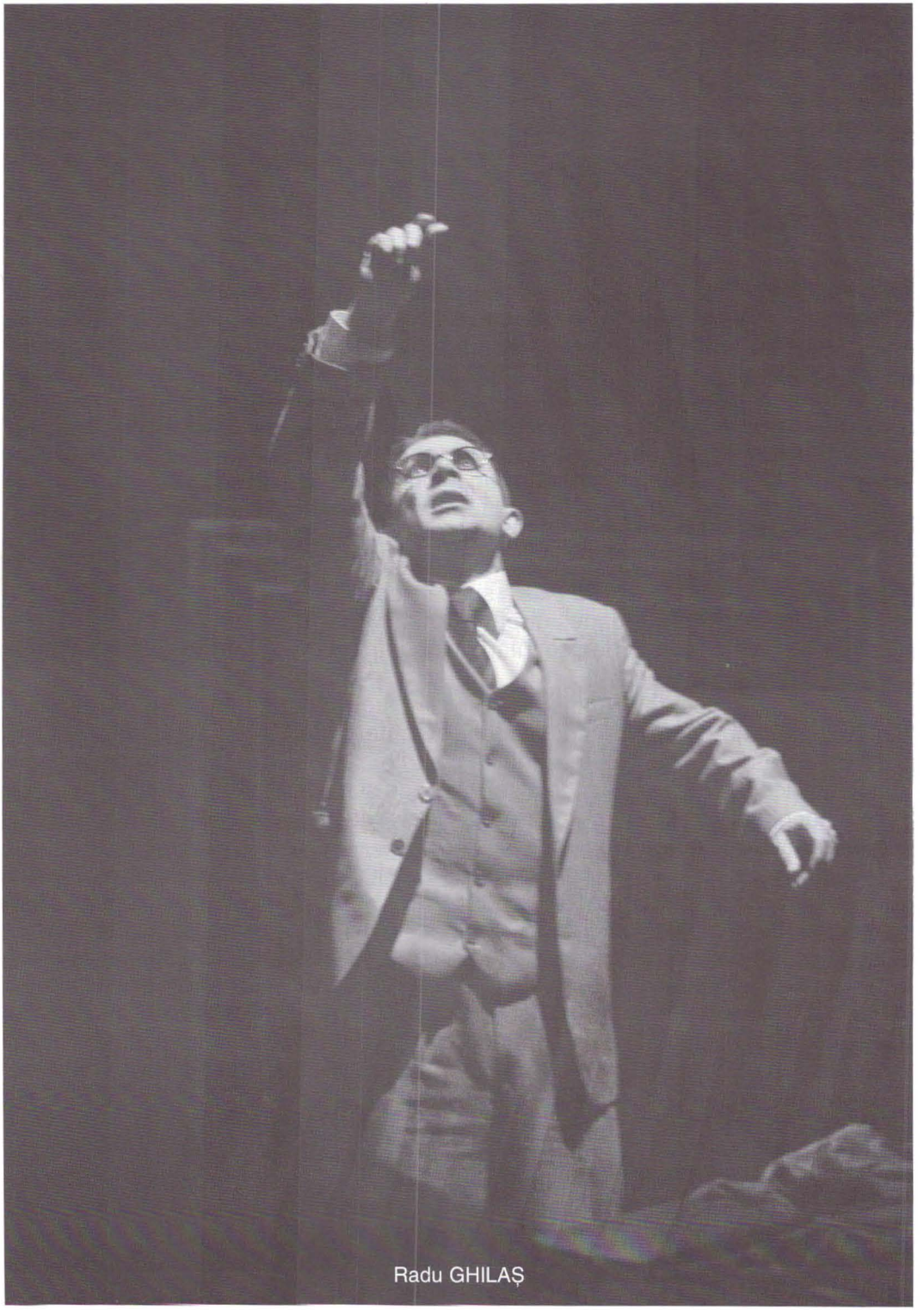
Iași

Între documentar și ficțiune

Dramaturgul basarabean Dumitru Crudu a făcut se pare o pasiune pentru destinul lui Mihail Sebastian. A scris mai întâi *Visul*, inspirat din celebrul *Jurnal* al scriitorului și acum această piesă axată pe cazul *Stelei fără nume*, explicită încă de la titlul ei neinspirat. Tot *Jurnalul* e la bază , dar autorul ne atrage atenția că nu e vorba de o dramatizare, ci de un text independent rezultat din tensiunea dintre latura lui documentară și ficțiunea la care recurge din necesități dramaturgice. Dacă *Visul* era însă cu adevărat o operă independentă de *Jurnal,* printr-o abstragere a sensurilor din comentariul și relatările lui Sebastian, pe aceeași temă a dramei scriitorului evreu în perioada Holocaustului, Dumitru Crudu scrie acum o piesă mai curând documentară. Faptul de a păstra numele și identitatea personajelor din epocă, dar și situațiile binecunoscute din vremea legionarilor, impune caracterul de document al piesei ***Steaua fără Mihail Sebastian***, în ciuda faptului că există și unele scene inventate sau citate adaptate. Procedeul e plin de capcane, după cum se vede, cunoscătorii fiind iritați de ajustarea realității, acolo unde se întâmplă, pentru neofiți faptul literar fiind asumat *tel quel* în beneficiul realității.

Peste toate aceste argumente de ordin istoriografic, regizorul Ion Sapdaru trece cu pasiune pentru destinul lui Iosif Hechter, alias Mihail Sebastian, pentru a ne vorbi despre "singurătatea tragică a scriitorului" cu care autorul piesei pare a se identifica. Ca și regizorul, de altfel, de unde și acel patetism pe alocuri excesiv al spectacolului care susține pledoaria sentimentală, dar în linii mari lucidă și argumentată a eroului.

Pe fundalul războiului, prezent prin modalități spectaculare dintre cele mai diferite, de la decor la proiecții, la sonorizare și, mai ales, la vehicularea unor personaje "de acolo", montarea reînvie convingător momente biografice relevante pentru autor și, mai ales, pentru împrejurările în care a scris cea mai cunoscută și apreciată piesă a sa, *Steaua fără nume*. O comedie lirică. O piesă senină și pură, menită să înfrunte ororile războiului și atmosfera criminală din jur. Relatarea îi aparține lui Sebastian care se confesează la persoana întâi cu vorbele din *Jurnal,* secundat de actrița Leny Caler, partenera sa. Autorul și, mai ales, regizorul speculează dincolo de limitele realității cunoscute această relație, concentrând în jurul ei toate poveștile trăite de Sebastian în epocă. Cei doi încep spectacolul și tot ei îl încheie, Leny preluând de la Mihail mărturisirile după moartea acestuia. Între timp, se iubesc cu patimă, se despart și se regăsesc într-o scenă de mare frumusețe, își adună fricile, se consolează reciproc, se revoltă și pun la cale ieșirea din situația critică financiară prin scrierea comediei cu pricina. Și unul și celălalt seamănă fizic cu personajele din viață și, dacă interpreta lui Leny Caler, Lorena Codruț, s-ar putea să convingă



Radu GHILAŞ

şi în privinţa modelulului lăuntric, pentru tânărul Radu Ghilaş a fost se pare mai complicat să înţeleagă şi să redea frământările lui Sebastian. Lipsit de îngândurări şi melancolie, actorul pare a fi păstrat doar febra unei existenţe agitate, chiar dacă atașante, într-o interpretare fără prea multe nuanţe. Atmosfera e, în schimb, dinamizată de personajele episodice anonime care pun accentele necesare pentru explicarea contextului în care se consumă existenţa dramatică a scriitorului persecutat. Soldatul care rechiziţionează puţinele obiecte din garsoniera sărăcăcioasă a acestuia sau anunţă evenimentele de pe front, ba chiar urmăreşte cu baioneta la umăr un presupus duşman (Octavian Jighirgiu), bătrânul evreu care revine amintind de coşmarul torturii (Gelu Zaharia), reportera şi chiar Victor Mincu, cel care încarnează pseudonimul salvator, făcând posibilă jucarea comediei. Un loc aparte îl au în spectacol scriitorii şi artiştii din anturajul lui Sebastian, pe care autorul piesei îi aşază în lumina crudă a scenei, incriminând atitudini asupra cărora istoria încă ezită să se pronunţe. Camil Petrescu, Nicuşor Constantinescu, dar şi Călinescu, Eliade, Noica sau Cioran sunt nume ce se rostesc des în raport cu evenimentele care duc la persecutarea şi condamnarea la tăcere a jurnalistului şi scriitorului ce se considera asimilat. Un act de mare curaj, crede şi regizorul, portretizându-i pe aceştia fără reţinere, dar şi de mare responsabilitate, am spune, având în vedere caracterul eminamente trunchiat pe care îl poate avea o evocare scenică de acest tip. Deja am aflat că Societatea Drepturilor de Autor, Copyro, a protestat în numele scriitorilor lezaţi, subiectul Mihail Sebastian fiind cum se vede predestinat să provoace scandaluri. Parcă, pentru preîntâmpinarea unor asemenea discuţii, spectacolul e însoţit de un voluminos dosar cu documente care reiterează cazul Mihail Sebastian în contextul „chestiunii evreieşti" şi al discuţiilor despre holocaustul din România.

Personal, consider că ar fi fost mai potrivită opţiunea pentru genul documentar pur, dacă autorul nu şi-a permis o distanţare obiectivă de documente pentru a crea integral o operă de ficţiune. Hibridul e riscant şi scene inventate precum visul cu Stalin, care-şi identifică destinul cu al coetnicului său, pierde în competiţie cu realitatea la care, pe de altă parte, face apel tot timpul, piesa lui Dumitru Crudu.

Spectacolul lui Ion Sapdaru are însă, cum spuneam, căldură, fiind creat în spiritul modernităţii şi al al deplinei expresivităţi teatrale.

În condiţiile reparaţiilor capitale de la Teatrului Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi, noul director general, Cristian Hagiculea, a găsit, iată, formula colaborării cu Ateneul Popular – Tătăraşi pentru a juca spectacolul. De altminteri, activitatea Teatrului e vie, înregistrând repetiţiile lui Alexander Hausvater la o nouă piesă de Yukio Mishima, autor pe care l-a mai montat la Iaşi, şi alte proiecte pe coordonatele a două teme anunţate ca prioritare : Comunism şi postcomunism şi Gramatica iubirii.

Teatrul Naţional Vasile Alecsandri, Iaşi – Steaua fără Mihail Sebastian **de Dumitru Crudu. Regia: Ion Sapdaru. Scenografia: Nicolai Mihăilă, Gelu Rîşca. Moment muzical: Marian Stârcea. Cu: Radu Ghilaş, Daniel Busuioc, Dumitru Năstrușnicu, Octavian Jighirgiu, Anne Marie Chertic, Lorena Codruţ, Gelu Zaharia, Ionuţ Dumitru. Premiera 7 decembrie 2006.**

Elisabeta POP Oradea

Îmi dați o țigară? Sau măcar un foc?

Mărturisesc, cu oarecare jenă (fiindcă nu-mi prea stă în obicei) că nu apucasem să citesc piesa ***După ploaie*** când m-am dus să văd spectacolul – la premieră adică. Se vede însă că în tot răul e și un bine: am urmărit spectacolul cu un interes sporit – să aud bine ce se spune și să văd cum se joacă... În definitiv, știam că văd un spectacol făcut de un regizor tânăr și talentat pe care-l stimez și îmi place să cred că suntem și puțin prieteni...

N-aș spune că am ieșit prea entuziasmată de la spectacol, deși eu găseam pentru unele neajunsuri destule explicații, ca să zic așa, de culise, adică vreau să spun argumente care, dacă nu salvează spectacolul, cel puțin nu incriminează regia...

Spectatorii însă, nu puțini, au părut nedumeriți: unul, mai curajos (instrumentist din Filarmonică) m-a întrebat de-a dreptul dacă are cineva nevoie de o astfel de piesă; ce să răspunzi la o astfel de întrebare? Se vede că da, am răspuns eu foarte sigură pe mine, de vreme ce specialiștii din teatru au optat pentru ea. Argumentul lui forte era acela că nici n-a râs, nici n-a plâns sau nici măcar „n-a compătimit" cu personajele piesei. N-a fost, a zis, nici comedie, nici dramă...ce-a vrut să ne spună? Să ne transmită, adică, spectacolul și piesa, a adăugat el...Observația lui părea ruptă din celebrul text al lui Caragiale, deși, sunt convinsă că omul nostru, deși cântă bine la vioară, nu era la curent cu respectivul text...

Dacă tot a venit vorba despre piesă, era clar că trebuia s-o citesc chiar în noaptea aceea.

Să spun drept, piesa mi s-a părut sub nivelul laudelor excesive cu care au încununat-o cei care au scris despre Belbel și despre teatrul lui. Nu slabă, firește, dar nici o capodoperă. Atunci?

Ei bine, dar dacă totuși un regizor serios ca Goga a dorit s-o monteze și o directoare-actriță a acceptat (tentată, sunt convinsă și de faptul că piesa are nu mai puțin de cinci roluri de femei, când se știe, ce greu e să găsești piese cu roluri bune pentru mai mult de două actrițe), înseamnă că, cel puțin lor, textul le-a „spus" ceva, nu?

Mai mult decât mi-a spus el mie...

Acum, să fim sinceri, nu e nevoie ca unui cronicar (fie el și ...făcut, iar nu născut, așa cum sunt eu) să-i placă neapărat piesa (și nici spectacolul, nu-i așa?), ci să încerce să judece ce vede...Ceea ce voi încerca să fac și eu în cele ce urmează...

Să încep prin a spune că există în piesă ceva artificial, începând chiar cu ideea de a aduce patru secretare, sigur identice ca profesie, deosebindu-se vag prin culoarea părului sau a perucilor: blonda, roșcata, bruneta, șatena și prin alte câteva detalii ce țin de comportare, de morală, de inteligență, de caracter...

Cu puțin efort le identifici totuși, raportându-le mai ales la alte personaje cel puțin ciudate: un Programator ultrafidel și cam picat din lună, un Curier „ultradotat" se pare, sexual, după care aleargă toată suflarea feminină din firmă (femei care nu au timp să se realizeze cumva și pe latura erotică, sentimentală, familială), un Șef administrativ cam incert ca poziție socială și cam imbecil din alte multe puncte de vedere. Dacă toți aceștia se refugiază pe acoperișul unui zgârie-nori cu 49 de etaje, fugind din Firma la care sunt angajați și riscând să plătească scump pentru

Petre GHIMBĂȘAN și Andrian LOCOVEI
Foto: Richard Balint

gestul lor, pentru a fuma pe furiș, vă dați seama cam cum ar trebui să decurgă dialogul lor ca să intereseze cât de cât publicul spectator.

Dacă refugiul lor pe acoperiș înseamnă căutarea obsedantă a unui locșor unde să se simtă liberi, să scape, fie și pentru o jumătate de oră, de angoase, de spaimele singurătății, de temeri de tot felul, dacă acolo se pot consuma mici drame legate de câștigarea unui post sau pierderea lui, se pot naște idile sau consuma chiar rapide apropieri sexuale, dacă se acceptă sau se resping avansuri între personaje de sex diferit sau chiar de același sex, dacă reușesc să-și cultive nevinovatul viciu(însă periculos, cum se știe) cu prețul minciunii sau al micii conspirații, dacă se pot produce sinucideri sigure de la înălțimea aceea amețitoare, dacă toate acestea sunt posibile – și unele se și petrec în spectacol – nu văd de ce n-ar interesa pe oricine un asemenea demers artistic. Chestiunea e însă alta: spectacolul este extrem de precis construit, aproape fără cusur, cumva tehnic, croit parcă inteligent și elegant, cu rigla și compasul și, mai puțin, cu sângele și sufletul artiștilor. Mă rog, metaforic vorbind, cu carne și sânge, fiindcă depinde și cât... din respectivul material al clienților a avut la îndemână regizorul. Eu cred că răceala spectacolului de aici vine: din textul destul de artificial construit și din lipsa aderenței actorilor la personaje; nu vreau să-i apăr cu tot dinadinsul pe actori (care nu cred că au dat aici nici jumătate din ce ar fi putut da – cu două trei excepții – Petre Ghimbășan, Suzana Macovei și Elvira Platon Rîmbu),dar cred că ei simt cel mai bine, în ciuda efortului regizoral de a-i convinge de contrariul, dacă un personaj este bine scris sau nu, dacă are... carne, cum spun ei uneori sau e sec și lipsit de substanță și adevăr omenesc. Fiindcă, orice s-ar spune, există un soi de solidaritate a actorului cu personajul interpretat sau, dimpotrivă, o desolidarizare de el...

Da, chiar dacă voi fi acuzată că n-am înțeles nimic din piesă, eu susțin că *După ploaie* e o piesă falsă, un eseu deștept, nu zic ba, în marginea căruia se mai pot scrie alte zeci de eseuri eminente, dar atât. De unde și o bună parte din nereușita spectacolului. Decorul nu și-a propus nimic mai mult decât a sugerat autorul, iar costumele subliniază limpede o sobrietate impusă de firmele lumii moderne, angajaților pe care-i dorește trași la șapirograf: curați, eleganți, sobri, deștepți, disciplinați, fideli, devotați intereselor firmei, prezenți, dacă se poate, zi și noapte pe baricade pentru binele și prosperitatea patronilor. Adică roboți perfecți, fără viață personală, fără identitate bine definită…

Dacă ar fi avut inspirația să nu lipească la sfârșit acea apariție stânjenitoare a îngerilor, aș putea spune că spectacolul ar fi salvat chiar, în parte cel puțin, un final al piesei care chiar nu știu pe cine ar fi interesat.

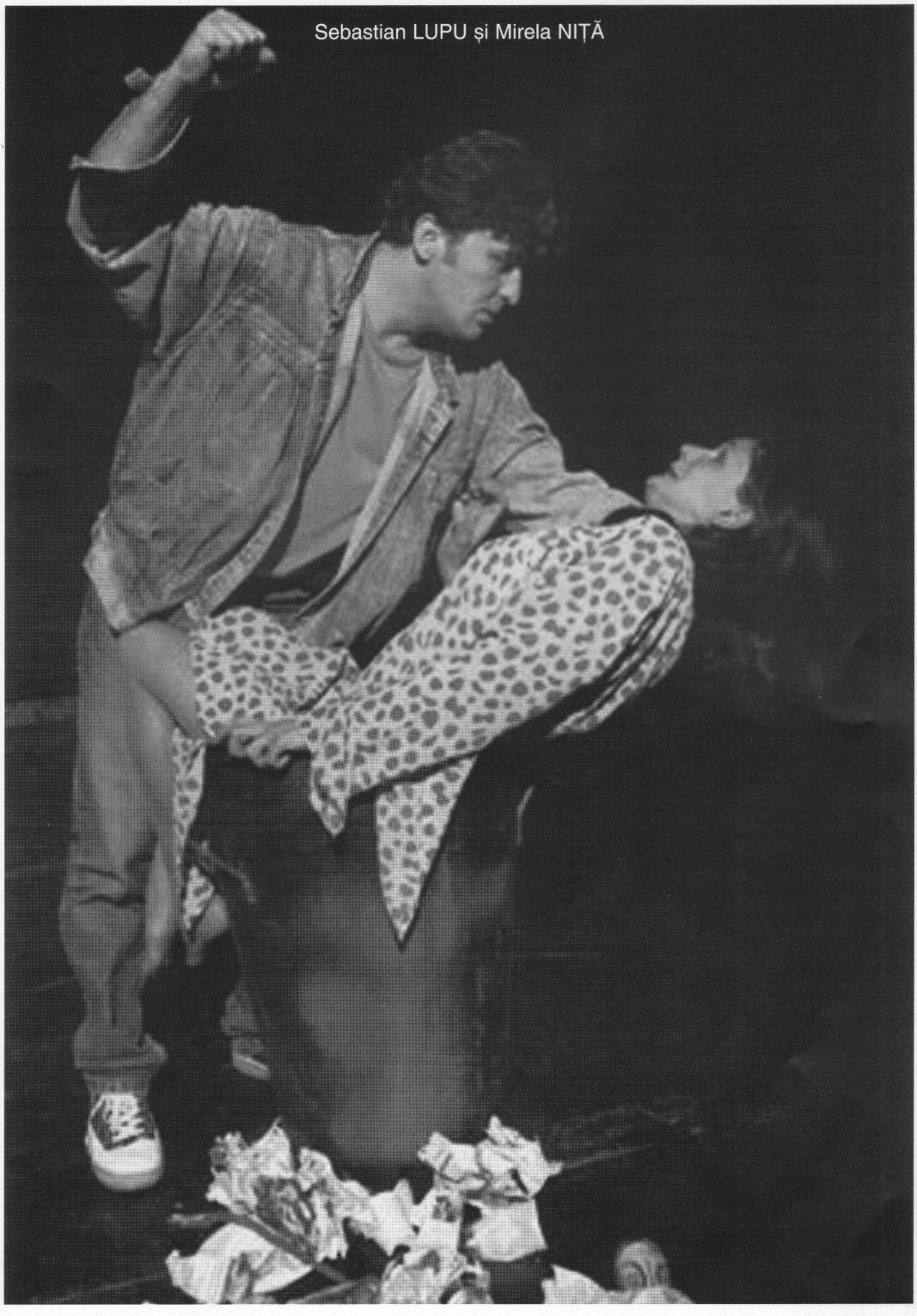
Am avut norocul să călătoresc spre București, a doua zi după premieră, cu Claudiu Goga și, vreme de câteva ceasuri să pălăvrăgim, cum numai în tren se poate, despre teatru, desigur, și despre spectacol. Multe am înțeles eu atunci din neajunsurile colaborării unui regizor invitat cu o trupă care…dar nu este cazul să spun chiar totul aici. Poate cândva, însă, într-un articol special dedicat… „arzătoarei cestiuni," n-ar strica să vorbim.

P.S. După ce am văzut recitalul admirabilului actor Niculae Urs de la Teatrul Nottara cu DESPRE EFECTUL DĂUNĂTOR AL TUTUNULUI, mă gândesc serios dacă nu cumva m-a convins el singur mai abitir să mă las de fumat, decât efortul unei întregi trupe de a mă convinge că o țigară, un pachet sau zece îmi pot aduce mult râvnita liniște… Deh, fumuri…Mai ales că eu nu sunt fumătoare…

Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Iosif Vulcan" – După ploaie **de Sergi Belbel. Traducerea: Delia Prodan. Regia: Claudiu Goga. Scenografia: Ramona Ingrid Macarie. *Light design*&coloana sonoră: Claudiu Goga. Cu: Ioana Dragoș Gajdo, Adela Lazăr, Angela Tanko, Elvira Platon Rîmbu, Suzana Macovei, Petre Ghimbășan, Sebastian Lupu, Andrian Locovei, Mirela Niță Lupu, Mihaela Gherdan, Lucia Rogoz, Ion Ruscuț, Pavel Sârghi. Data premierei: 23 septembrie 2006.**

Singurătate și disperare

În toamna lui '84, publicul orădean aplauda frenetic, iar juriul acorda trei premii importante unui spectacol cu o piesă sovietică, deși românii se cam săturaseră de sovietici, mai ales de comunismul lor și poate, prin asimilare, și de dramaturgia lor, excesiv impusă în anii aceia. Era vorba de spectacolul prestigiosului Teatru Bulandra cu piesa *Într-un parc pe o bancă…* de Aleksandr Ghelman prezentat la ediția a șasea a „Săptămânii teatrului scurt". Spectacolul a fost distins cu un premiu pentru spectacol și cu două premii de interpretare ce reveneau celor doi actori, Victor Rebengiuc și Luminița Gheorghiu, remarcabili în rolurile celor două personaje ale piesei. Peste foarte puțină vreme – fiindcă se afla deja în repetiții – Teatrul din Oradea oferea publicului propria sa premieră cu aceeași piesă; și, de unde unii se îndoiau de succesul ei după spectacolul bucureștean, n-a fost deloc așa: spectacolul pus în scenă de Sergiu Savin (semnatar și al scenografiei) cu actorii Cristina Șchiopu și



Sebastian LUPU și Mirela NIȚĂ

Ion Mâinea s-a bucurat de un binemeritat succes, întrunind adeziunea unui public numeros de toate vârstele (a avut peste 60 de reprezentații) și o bună primire din partea criticii. Ce-i drept, cei doi actori au jucat admirabil, completându-se fericit unul pe altul, într-un recital actoricesc de zile mari.

În iarna anului 1998, doi tineri actori, dornici să lucreze ceva pe lângă programul teatrului, l-au rugat pe maestrul Ion Mâinea să reia, cu ei de data aceasta, spectacolul ***Într-un parc pe o bancă*** despre care auziseră... Zis și făcut: spectacolul s-a jucat o stagiune întreagă și a fost o experiență benefică de ambele părți.

Cei doi actori, Mirela Niță și Sebastian Lupu, soț și soție, au traversat de atunci nu puține experiențe de viață și desigur profesionale, au devenit părinții a doi copii, au jucat sub îndrumarea unor regizori importanți ca Mihai Măniuțiu, Alexandru Dabija, Alexander Hausvater, Victor Ioan Frunză...iar faptul că s-au gândit să reia spectacolul – de data asta în Sala Studio – ni s-a părut tuturor un lucru firesc.

Ne-am dus, așadar, să-i revedem, după opt ani, și am consemnat spectacolul ca o producție aproape nouă: un spațiu de joc diferit a schimbat întrucâtva mișcarea, accentuând unele scene ce presupun apropierea de public și, mai ales de partener...

Eram curioasă dacă și cât mai „prinde" piesa la publicul de azi. Sala Studio era arhiplină, o parte dintre doritori au plecat nemulțumiți acasă, fiindcă nu mai era nici un locșor și locuri în picioare nu se dau, din lipsă acută de spațiu...Era duminică seara și cei respinși au plecat dezamăgiți că nu pot vedea spectacolul...

Cei prezenți, în schimb, au ascultat și au privit cu sufletul la gură povestea acestui ciudat cuplu dintr-o lume comunistă, și sovietică pe deasupra, și care, cum se vede, nu este chiar de tot străină tineretului: o mai știe din citite și din auzite. Au râs, când situațiile impuneau râsul, au lăcrimat, domnișoarele cele mai sensibiloase, la suferințele reale ale femeii păcălite, au participat la întortocheatele lămuriri și la minciunile în lanț ale bărbatului pus pe cuceriri superficiale, în fine, s-au amuzat copios la scenele hazoase în care, furioasă, tânăra femeie îl cotonogește pe craiul din parc...

Piesa lui Ghelman este, mi-am dat din nou seama, foarte bine scrisă, emoția e gradată cu știință, poveștile acestui Münchhausen sovietic sunt din ce în ce mai gogonate, iar furia crescândă a femeii se îndreaptă deopotrivă spre bărbatul care a înșelat atâtea femei, dar și pe ea însăși, o credulă adusă la disperare de teama singurătății și a lipsei de perspectivă, într-o lume care oferă mereu și mereu vise și iluzii, dar niciodată fericire.

Există multă tristețe în piesă, cum există și destul haz, fie el și de necaz, dar și o undă fină de poezie tipic slavă, ceva nostalgic, cum numai rușii știu să povestească în scrierile lor. Experimentatul actor Ion Mâinea, aici în calitate de regizor, a exploatat cu știință, dar și cu discreție, în spectacol, filonul poetic, lăsând destul loc și liniei triste dar și umorului și ironiei care fac sarea și piperul spectacolului. Actorul Sebastian Lupu a creat un personaj mult mai nuanțat acum, Fedea al său arătând numeroase fețe, toate foarte diferit creionate și ca ton și ca descriere interioară. El este când tandru, când drăgăstos, capabil să stoarcă lacrimi când își povestește viața chinuită lângă holera – asta fiind soția pe care, cică n-o mai iubește de mult – când agresiv, chiar mitocan și gata să sfâșie... apărând o căsnicie și onoarea așa-zisei sale familii. E când plin de bani, lăudăros că poate cumpăra orice, când o lichea zgârcită și calculată...Este, la urma urmei, produsul degradat al unei societăți demagogice și degradate și ea, desigur, care a promis, a tot promis – păcălind – marea cu sarea, dar n-a oferit în realitate nimic...decât o mare, o imensă minciună.

Actorul este mereu prezent și foarte atent la partenera de joc, trimițând prompt replica, exact ca într-un reușită partidă de șah. Îi răspunde, cu aplomb și destulă

siguranță, actrița Mirela Niță, nu foarte inspirat îmbrăcată și coafată, dar sigură pe ea și foarte convingătoare mai ales în scenele de forță, în care devine agresivă, o leoaică ce știe la o adică să se apere. De fapt, nu vrea să se apere, ci, o vedem în final, cerșind, indiferent de prețul umilitor, o clipă de tandrețe, chiar dacă aceasta se bazează pe un lung șir de minciuni.

Mai ezitantă ni s-a părut în momentele de duioșie, dar a recuperat la capitolul mișcare scenică – talentul ei coregrafic ajutând-o să-și compună o mișcare excelentă pe tot parcursul spectacolului, mai ales că spațiul de joc nu este foarte generos.

Un spectacol – adevărat recital actoricesc și desigur un exercițiu profesional mai mult decât util – la care se aplaudă minute în șir este, trebuie să recunoaștem, un lucru pozitiv, mai ales acum când se comit destule spectacole așa-zise experiment, care, de cele mai multe ori se pot juca puțin, din lipsă de audiență... Cât privește dorința unor actori de a lucra neîncetat, chiar și în afară de Programul mare al instituției, este lăudabilă, fiindcă cei mai mulți își caută de lucru (salariile fiind mici) dincolo de scenă, ba uneori chiar foarte departe de ea...

Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Iosif Vulcan" – Într-un parc... pe o bancă **de Aleksandr Ghelman. Traducerea: Tudor Steriade. Regia și scenografia: Ion Mâinea. Cu: Mirela Niță *(Vera),* Sebastian Lupu *(Fedea).* Premiera: 10 noiembrie 2006.**

O promisiune doar în parte onorată: la o comedie se râde... se râde... se râde...

George Banu spune undeva că o cronică de teatru trebuie să fie ca o scrisoare de dragoste, cu alte cuvinte, tandră, duioasă, sinceră, da, mai ales sinceră, să exprime sentimente reale, nu cine știe ce prefăcătorii. Ei bine, cum să fie, oare, o cronică la un spectacol care, să zicem, nu ți-a spus prea mult? Eu una cred că o atare cronică se cuvine să fie măcar dreaptă, cu tot subiectivismul pe care, inevitabil, îl conține, căci altfel nu se poate. Ce rost ar avea să fie dulceagă, blândă, îngăduitoare, neutră? Oare ar folosi ea la ceva? Sau poate ar fi mai bine, decât să rănească, să rămână în sertar?

Am făcut această introducere cam lungă, pentru a-mi explica în primul rând mie însămi de ce, după ce am lăudat nu de puține ori spectacolele unei trupe pe care o stimez,o trupă pe nedrept ignorată de câțiva ani de presa maghiară centrală (dacă o mai fi existând așa ceva) sau de cea din Ungaria, presă prezentă la cele mai importante întâmplări teatrale din România unde, desigur, sunt invitate mereu mai ales trupele maghiare din Cluj-Napoca, din Sfântu Gheorghe, din Timișoara, de ce zic, va trebui azi să scriu despre un spectacol-eșec? Sper să fie doar un accident și poate un semnal de alarmă pentru o trupă care, dacă nu va fi dirijată de cât mai mulți regizori din linia întâi, indiferent din ce țară sau din ce parte a lumii ar veni ei, riscă să se plafoneze și să bată pasul pe loc.

Mincinosul este, după părerea mea, un spectacol ratat, în primul rând din cauză că regizorul nu a găsit cheia potrivită pentru comedia lui Goldoni: o piesă dificilă,

chiar dacă unor neavizați li se pare altfel... Tânărul Vadas László a intrat chiar ușor în polemică, amicală, desigur, cu Goldoni, încercând să-l contrazică pe cel ce milita cu atâta zel – certându-se, cum știm, serios cu Carlo Gozzi-pentru reforma teatrală, pentru abolirea măștii, deci a tipului teatral fix (păstrând, cum știm,în teatrul său, doar patru măști: Pantalone, Arlecchino, Brighella și Doctorul). Vadas a făcut-o, folosind măști și elemente de costum ce mai degrabă ascundeau, decât puneau în valoare caracterele, „zugrăvind natura", cum spunea cu atâta patimă dramaturgul.

Costumele, de altfel ca și decorul, semnate de un cuplu harnic, realmente dotat și fidel instituției – Ianis Vasilatos și Florina Bellinda Birea –, deși frumoase în sine, din materiale bune, culori vii și croieli savante, cu ciucuri imenși, volănașe și trene, paradoxal, au constituit, nu de puține ori, o piedică , îngreunând mișcarea liberă, dezinvoltă a interpreților. Au fost și excepții, desigur, una dintre ele fiind costumul lui Pantalone, gândit special în nota personajului, contribuind util la exagerarea laturii sale ridicole; de altfel, talentatul actor Dobos Imre știe să-l poarte și să-l pună în valoare, pentru că el chiar își joacă așa cum trebuie personajul. N-am înțeles însă de ce a trebuit să acopere mai tot timpul fețișoarele nostime ale celor două actrițe, interpretele surorilor Rosaura și Beatrice, oprindu-ne să citim pe ele sentimentele de iubire, de mirare sau de indignare...

Și, dacă tot am amintit de decor, voi spune că el mi s-a părut interesant ca schiță, însă, finalizat, părea nu simplu și funcțional, ci simplificat, simplist, sărac. Și, mai mult ca sigur, el mi s-ar fi părut exact ce trebuie, dacă scena s-ar fi umplut de mișcare bine și atent gândită și dirijată, de joc dezinvolt și bucurie sinceră, dar n-a fost să fie... așa încât, iată-mă dând vina și pe bietul decor.

Dacă totuși am făcut afirmația că spectacolul este, în bună parte, un rateu, să spun și de ce: în primul rând, pentru că această comedie, doar aparent simplă, este dificilă în fond, depășind posibilitățile și capacitatea de înțelegere în profunzime de către regizor, a tuturor sensurilor. În al doilea rând, a greșit enorm, cred, distribuindu-l pe Kardos Robert în rolul lui Lelio, adică al marelui, incurabilului mincinos. Pentru că, deși se numără printre cei mai buni actori tineri ai trupei, el nu are datele cerute de personaj și nici nu poate înlocui, cu inteligența și talentul de care dispune, vitalitatea debordantă a personajului, ca și dinamismul său inimaginabil, sau umorul acela special. Și nici măcar silueta care i-ar fi permis să se agite mai mult și cu mai mult folos... I-au lipsit farmecul, istețimea ușor vulgară, agerimea minții celui inventiv cu supra de măsură,dar și fragil și vulnerabil cât încape, uitând mereu să respecte una dintre cele 10 porunci... Cu alte cuvinte, regizorul i-a făcut un deserviciu, distribuindu-l, în speranța ascunsă, că un actor bun poate salva uneori un spectacol mai puțin reușit.

Dacă pilonul principal e șubred, întreaga construcție are de suferit, așa încât de aici încolo observațiile se îndreaptă mai ales spre viziunea regizorală. „Umbra" lui Lelio, *Arlecchino* (Kiss Csaba) este și el un flăcău mai degrabă grăsuț, cu toate astea el se mișcă și se rostogolește ușor. E viclean însă și nu prea, mai degrabă etern complice.Are o privire ageră, știe să comunice cu subtilitate, arătându-ne continuu două fețe: una servilă, inocentă, umilă, alta obrăznicuță și șmecherească.

Colombina Juliei Molnar nu iese din obișnuitele tipare, deși actrița, experimentată, îi adaugă sare și piper cât i s-a permis s-o facă în economia spectacolului. Ea știe să-și etaleze nurii și să tragă cu ochiul când e cazul. Cuplul Colombina–(mititelul) *Arlecchino* aduce puțină veselie unor scene sortite, altminteri, și ele, banalului.

În rolurile celor două surori, Rosaura și Beatrice, actrițele Gajai Agnes și Ababi Csilla, deși sunt tinere și frumoase, nu ni se prea permite să le vedem chipurile,

cum spuneam.Și poate, dorind să dea greutate și rolului mai mic și mai neimportant al Beatricei, într-un greșit elan democratic, regizorul a făcut din cele două surori aproape un cuplu siamez, aducându-le mai mereu împreună, așa încât n-aș ști să spun care dintre ele a jucat mai bine.

L-am reținut totuși pe Dimeny Levente, al cărui timid îndrăgostit fără speranță de Rosaura, *Florindo,* este ridicol, dar și simpatic, trezind ciudate sentimente de compătimire. El se mișcă grațios și cu eleganță (este și coregraful trupei) și joacă într-adevăr convingător. Dacă m-ar fi întrebat pe cine văd eu în Lelio, aș fi răspuns categoric, pe Dimeny.

Dobos Imre face din nou dovada talentului său, indiferent de rolul pe care-l joacă. Al său Pantalone este costumat ridicol , costumul său roșu ca focul se află însă pe un personaj care știe cine este și care-i adaugă umor consistent/ mai puțin pe latura erotică/ și o plăcere a jocului, un spirit ludic sincer, credibil.Cred că el și-a salvat singur personajul … Uneori însă, simțind probabil pericolul instalării plictiselii, plusează și, deși o face cu măsură, se simte.

Același lucru se poate spune și despre Acs Tiberiu, actor serios, cu numeroase roluri comice la activ,el joacă cu aplomb rolul doctorului Balanzoni, mereu supăratul tată al celor două… era să zic orfeline.Scenele cele mai reușite rămân, totuși, cu un partener pe măsură și acela este Dobos.

Szotyori Jozsef este un Don Ottavio plăcut, deși, așa blând și bleguț cum e îți vine greu să crezi că-l place Beatrice.Jocul său însă este onest și de o acuratețe deplină. În rolul *Brighella*, Csepei Robert (el răspunde și de partea muzicală a spectacolului) aduce o undă de bună dispoziție, dar parcă ea vine ostentativ din alt spectacol.

În alte roluri, mici, episodice, simple apariții, actorii răspund cu profesionalism solicitărilor: un poștaș, un băiat de prăvălie, un birjar(Kocsis Gyula, Nagy Gabor, Nemes Lajos).

Există în spectacol şi câteva găselniţe, dacă nu de tot originale, binevenite şi potrivite, cum ar fi scrierea sonetului de amor pe un cearşaf imens, greu de ţinut în mâini, de aşezat pe balcon sau de târât prin scenă – momentul trezind neîndoielnic râsul publicului. Goana poştaşului pe patine cu rotile are şi ea hazul ei...

Spectacolul a avut parte şi de lumini fade, uniforme şi fără relief, fără pic de grijă pentru a „ascunde" eventual, sub faldurile unor raze colorate personajele sau scenele ce ar fi dobândit astfel un plus de miraj...

Spectacolul suferă în principal de atât de necesara voie bună continuă, de surprize, de veselie debordantă, de gaguri şi încurcături pe care le provoacă şi ni le rezervă... fără rezervă poznaşul mincinos.

Dar să nu ne pierdem nădejdea, căci tânărul regizor se află la început de drum şi orice început e greu... Poate următorul spectacol va fi o plăcută surpriză.Vadasz este, totuşi, elevul lui Tompa Gábor...

Teatrul de Stat Oradea, Trupa SZIGLIGETI – Mincinosul **de Carlo Goldoni. Traducerea: Magyarosi Gizella. Regia: Vadas Laszlo Scenografia: Ianis Vasilatos şi Florina Bellinda Birea Mişcare scenică şi asistenţă de regie: Dimeny Levente. Ilustraţia muzicală: Csepei Robert. Cu: Kardos M.Robert, Kiss Csaba, Gajai Agnes, Ababi Csilla, Molnar Julia, Dimeny Levente, Szotyori Jozsef, Acs Tibor, Dobos Imre, Csepei Robert, Kocsis Gyula, Nagy Gabor, Nemes Lajos. Data premierei: 13 octombrie 2006.**

Mircea MORARIU

Conform instrucţiunilor

În 1887, August Strindberg scria *Tatăl*, piesă în care s-a folosit de o seamă de mijloace naturaliste, pe atunci la modă, cel puţin la nivel teoretic. Piesa s-a bucurat de aprecierea lui Zola, lucru care nu a putut decât să îl bucure pe Strindberg, mare admirator al creatorului ciclului *Rougon-Macquart*. Pentru dramaturgul debutant, „Zola a fost acela care a îndrăznit să deschidă acea poartă secretă care ascunde ceva foarte urât, pe care nimeni nu se gândeşte să o deschidă, deşi o văd cu toţii" (în August Strindberg, *Théâtre cruel et théâtre mystique – Zola*, Editura Gallimard, Paris, 1964). Strindberg a cultivat naturalismul, cu menţiunea că naturalismul său a fost unul de factură psihologică. Dacă Zola va rămâne preocupat de studiul unui „temperament" , de reliefarea trăsăturii sale dominante, în celebra sa „Prefaţă" la *Domnişoara Iulia* (1888), Strindberg pledează pentru abordarea subiectelor din viaţa reală, de natură să trezească interesul viu din partea spectatorilor. „Am observat că pe oamenii timpurilor moderne îi interesează, în primul rând, evoluţiile elementelor psihologice şi că psihicul nostru nu se mulţumeşte doar să vadă că ceva se întâmplă, ci doreşte să ştie şi cum se întâmplă". În lumina „teoriei vivisecţiei", apare limpede importanţa pe care Strindberg o acorda amplificării investigaţiei psihologice. Când scria această prefaţă, jurnalistul, actorul (de la Teatrul din Uppsala) nu era încă marele Strindberg, teoreticianul *avant la lettre* al expresionismului. Era însă cu certitudine dornic să contribuie la înnoirea actului teatral şi la repudierea convenţiilor osificate. Deja se dorea în afara timpului concret, nutrind ambiţia de a-şi plasa lucrările într-o zonă de eternitate, aceea a

conflictului dintre bine şi rău. „M-am lăsat atras de subiect, departe de luptele partizane ale timpului nostru", scria Strindberg, şi imediat apoi adăuga că „acest tip de conflict e de interes durabil. L-am găsit convenabil pentru o tragedie".

Interesul durabil al textului strindbergian e confirmat de periodicitatea cu care apare el în repertorii. E adevărat că, de cele mai multe ori, apariţia se explică prin bogăţia partiturilor actoriceşti, prin faptul că, ele oferă ceea ce în teatru se cheamă „roluri grase", adică le prilejuiesc actorilor şansa procurării unor bucurii personale. Nu întotdeauna ***Domnişoara Iulia*** apare pe afiş ca urmare a faptului că un anume regizor ar avea un punct de vedere cu adevărat novator asupra textului. E ceea ce cred că s-a întâmplat şi cu spectacolul pus în scenă de tânărul regizor maghiar Funk Iván cu trei dintre actorii Trupei „Szigligeti" a Teatrului de Stat din Oradea. Altfel spus, deşi a mai comprimat partitura, Funk Iván a realizat un spectacol „conform instrucţiunilor". E drept, condiţiile oferite de Sala Studio a respectivului Teatru nu sunt din cale-afară de stimulatoare pentru invenţia regizorală. Nu permit extensii de genul celor pe care şi le-a îngăduit Liana Ceterchi în spectacolul realizat în 1999 la Teatrul Foarte Mic din Bucureşti, când au fost exploatate mai multe zone spaţiale şi o parte dintre acţiuni puteau fi urmărite pe monitoare. Funk Iván a adus în scenă trei adolescenţi cu chipurile mascate care rezumă într-un anume fel povestea într-un interludiu, repetând tragedia triunghiului Iulia, Jean, Kristin. Se induce astfel, poate, ideea că opera strindbergiană se prezintă ca un spaţiu omogen, aşa cum susţine o mare admiratoare a dramaturgului, regizoarea Cătălina Buzoianu. Nu ştiu dacă semnatarul spectacolului orădean are cunoştinţă de opiniile marii noastre regizore. E cert însă că Strindberg însuşi punea preţ pe pantomimă, pe mijloacele neconvenţionale, nonverbale, pe valorarea tăcerilor. Artistul plastic Torkos István a creat un decor (în conformitate cu dorinţele dramaturgului, cu indicaţiile sale scenice) concentrat pe „o masă şi două scaune". Nu a greşit. „Masa – zicea Strindberg – dă coerenţă dialogului, creează relaţia". Se poate spune că cei trei actori din spectacol practică un joc axat pe relaţie, puţin înclinat spre exagerări. Ceea ce nu e deloc rău. Tóth Tünde *(Domnişoara Iulia)* are şi semeţia pe care o reclamă primele secvenţe ale spectacolului şi deznădejdea progresivă din care ia naştere, şi apoi e pusă în practică, ideea sinuciderii. O sinucidere stimulată de Jean, cel care, la urma urmei, comite „un asasinat psihic". Tóth Tünde nu exagerează cu lacrimaţiile. Aşa că şi aici se respectă dorinţa dramaturgului de a nu se induce publicului compasiune faţă de eroină, fie şi numai pentru motivul că e greu de înţeles de ce această femeie trufaşă a dorit să aibă ceea ce de fapt oricum avea. Kovács Levente e un Jean masiv, în continuă dispoziţie erotică, agitat, cu jocul la două capete, cu tonuri ameninţătoare şi inflexiuni de autoritarism şi de bădărănie. Kristin e jucată ceva mai şters, fără prea multe încercări de personalizare de Kovács Enikö.

Spectacolul dispune de ambianţa sumbră necesară. Are un sfârşit care vine cam pe nepusă masă şi e primit cu oarecare surprindere de spectatori. Semn că ar mai fi fost de lucru la acordul final. Oricum, e sigur că montarea e una a profesionalismului bine temperat. Adică, nici prea-prea, nici foarte-foarte. Sigur că l-am fi voit mai altfel. Dar, deocamdată, suntem în situaţia de a ne mulţumi cu ceea ce ni s-a oferit. Adică cu un spectacol onest, conform instrucţiunilor.

Teatrul de Stat din Oradea, „Trupa Szigligeti" – *Domnişoara Iulia* **de August Strindberg. Traducerea în limba maghiară: Lontay László. Dramaturgia: Gálovits Zoltán. Regia artistică: Funk Iván. Scenografia: Torkos István. Cu: Tóth Tünde, Kovács Levente, Kovács Enikö şi Gavriş Christina, Gavriş Ramona, Konrád Tamás. Data premierei: 10 decembrie 2006.**

Mircea MORARIU

Constanța

Cadoul meritat

Coproducțiile – iar termenul acesta are în teatru un semantism cât se poate de larg – tind să devină, dacă nu au devenit deja, la ordinea zilei. Se realizează parteneriate între teatre diferite, care își unesc sărăciile spre a face posibilă nașterea vreunui spectacol mai costisitor, se fac schimburi de actori, uneori justificate, alteori nu (că programarea devine apoi un infern e altă poveste), se invită regizori ori scenografi din țară sau străinătate. În condițiile în care la capitolul „informație teatrală" nu stăm încă chiar foarte bine, iar regizorii români care domină piața ne prezintă destul de des lucruri ce erau la modă prin anii '80 ori '90 drept „trufandale", a aduce un regizor de peste hotare spre a vedea și învăța cum face el teatru de calitate (căci mereu e loc de învățătură) nu e nicidecum un lucru rău. Cu condiția ca invitatul să fie școlit, stăpân pe profesie și nu să vină la noi din lipsă de altceva, ori pur și simplu „spre a-și face mâna".

Din *curriculum vitae* al regizorului american Paul Bargetto, care a mai montat la Compania „Ovidius" a Teatrului Național din Constanța *Îmblânzirea scorpiei*, aflăm că a fost studentul lui Andrei Șerban (iar din cartea lui Andrei Șerban, *O biografie*, aflăm cum devii student la regie și cam cât costă satisfacerea unei astfel de pasiuni peste Ocean), că a montat texte din spații dramaturgice diferite, de la Shakespeare la contemporani, că spectacolele lui au luat premii la diverse concursuri, că e director artistic al *East River Commedia* și, de asemenea, „director artistic, prim-regizor și președinte al Consiliului unei companii teatrale internaționale non-profit" (sic!). Că literatura dramatică a lui Slawomir Mrożek e dintre preferatele sale și că cele două texte, ***Serenada*** și ***Vulpea filosof***, traduse probabil din limba engleză de Ioana Ieronim, care stau la baza spectacolului *coupé* de acum, au mai fost înscenate de regizor în februarie 2005 la *Collective Unconscious* din New York și că montarea de atunci a obținut în același an Premiul pentru cel mai bun spectacol și Premiul pentru cel mai bun regizor. Dacă aduni laolaltă toate aceste informații, mai să crezi că Teatrul Național din Constanța a dat lovitura obținând colaborarea lui Paul Bargetto. Că dacă nu a avut șansa Naționalelor din Cluj sau din Sibiu de a colabora cu Andrei Șerban, a avut-o pe aceea de a lucra cu un strălucit discipol al acestuia.

Montarea celor două piese cu tentă fabulistică a lui Mrożek dovedește mai degrabă silință decât forță artistică. Așa că lovitura nu e chiar atât de mare. Nu este eronată ca punct de vedere, fiindcă nici nu debordează la acest capitol, nu entuziasmează dar nici nu revoltă, nu cucerește, dar nici nu plictisește, ci, mai degrabă, binedispune. Ceea ce nu e deloc rău. Are mai curând aerul unui spectacol studențesc făcut cu resurse financiare limitate, fără „scriitură regizorală" adâncă, dar și fără afronturi aduse bunului simț artistic. Carevasăzică, trece rampa.

Ieșind de la spectacol, am „interceptat" câteva crâmpeie dintr-un interviu pe care interpretul rolului principal, George Călin, îl acorda unei gazetărițe locale. Actorul spunea că spectacolul ar fi un cadou pe care directorul de scenă american îl face Teatrului Național din Constanța. Nu am de gând să îl contrazic aici pe intervievat. Voi spune doar că, după părerea mea, e înainte de toate un cadou *meritat* pe care deopotrivă regizorul și Teatrul i-l fac lui George Călin , dându-i posibilitatea unei veritabil recital. Zic *meritat,* fiindcă actorul se mișcă bine, are o mimică adecvată, rostește

limpede, clar și inteligent textul, dispune de o voce plăcută. Calități normale, veți spune. Da, așa este, numai că ele au devenit din ce în ce mai rare la tinerele generații de slujitori ai Thaliei, iar atunci când pot fi observate se cuvin salutate. George Călin e convins de ceea ce face, probează implicare, dar nu „trage" la public. Iarăși o bilă albă. Mihai Sorin Vasilescu, Gabriela Iacob, Dana Dumitrescu, Maria Vasilescu, Liviu Manolache și Cristian Osoloș (un tânăr fără îndoială talentat) au rolul unor secundanți merituoși. Costumele Emei Gavrilă sunt viu colorate, ilustrația muzicală aleasă de Liviu Manolache e plăcută auzului, coregrafia imaginată de Stela Cocârlea face legătura dintre cele două secvențe ale spectacolului, iar dacă decorul după o idee de Mimi Lien și-a propus să nu ne atragă în nici un fel atenția, chiar a reușit.

Teatrul Național din Constanța, Compania „Ovidius" – Serenada **și** Vulpea Filosof **de Slawomir Mrożek. Traducerea: Ioana Ieronim. Regia artistică: Paul Bargetto. Decorul după o idee de Mimi Lien. Costumele: Ema Gavrilă. Ilustrația muzicală: Liviu Manolache. Maestru-coregraf: Stela Cocârlea. Data premierei: 9 noiembrie 2006.**

Ștefan OPREA

Piatra Neamț

One woman show

Încă un teatru la Piatra Neamț! Obișnuiți cu Teatrul Tineretului, surprinși, apoi, de trupa independentă Buni, înființată și condusă de actorul Corneliu Dan Borcia, luăm acum cunoștință de **Teatrul Tandem,** tot independent – în fapt, un teatru de familie, căci nucleul lui îl constituie soții Gheorghe și Maria Hibovski, el student la Secția Teatrologie a Facultății de Teatru din Iași, ea absolventă a aceleiași facultăți. Auzisem de existența acestei trupe și de spectacolele ei prezentate mai ales în turnee, dar de văzut abia în 2006 am văzut-o, când a susținut spectacole la Iași, la Studioul Teatrului Național și la Clubul CFR.

Spectacolul intitulat ***Sperietoarea*** are la bază un scenariu inspirat din folclor – ziceri, proverbe, ghicitori, texte ale jocurilor de copii, versuri și cântece, toate asamblate într-o structură ideatică urmărind evoluția vieții omului: nașterea, copilăria, dragostea, căsătoria, îmbătrânirea, moartea. Bucuria vieții, tristețea, durerea, împlinirile și neîmplinirile își găsesc expresia cea mai autentică și mai sinceră în jocul actriței Maria Hibovski, care rostește, cântă și dansează, asumându-și stări și sentimente de o mare diversitate dramatică, pe care le comunică spectatorilor cu o acuratețe cuceritoare, reușind să-i implice pe aceștia în jocul ei *de-a viața, de-a dragostea, de-a moartea*. Interactivizați cu abilitate, spectatorii participă dezinvolt, urcă pe scenă, dansează și cântă împreună cu actrița, cuprinși sincer de bucurie sau tristețe, închipuindu-se pentru o clipă în copilărie, la vârstele prin care au trecut sau prin care vor avea de trecut în viitor.

Spectacolul e, în fond, *one woman show*; cel de-al doilea actor, Gheorghe Hibovski, intervine foarte puțin, punctând doar, ici-acolo, evoluția acțiunii. El are însă meritul de a fi, în fapt, autorul spectacolului, căci a alcătuit scenariul, a semnat regia și scenografia: o regie discretă, lăsând actriței libertatea de mișcare și expresie și o scenografie sumară, perfect adecvată, al cărei element esențial este o sugestivă momâie, o sperietoare din care actrița iese la început și în care se întoarce la final

într-o contopire de ales efect plastic, dar și cu o interesantă semnificație, căci această momâie e un fel de dublu al actorului, e masca lui. Cu sau fără voia sa, regizorul-scenograf ne trimite spre înțelesul unui concept al vechiului teatru oriental, în care actorul și masca purtau același nume: *kwangda*. Așadar, actrița și masca se află mereu în scenă, împreună, chiar dacă masca nu e purtată, practic, de actriță, ci rămâne în fundal, marcând efectiv începutul și sfârșitul spectacolului, dar întreținându-i spectatorului ideea unității dintre ea și actriță. Sigur că puterea ei de sugestie ar fi fost mai mare dacă regizorul i-ar fi rezervat unele mișcări sau atitudini, bineînțeles fără ca acestea să devină tautologice.

Într-un moment în care teatrele ne oferă (prea) multe spectacole în care violența și cruditatea limbajului îl agresează pe spectator și îl trimite spre realitatea străzii și periferiei vieții cotidiene, recursul la frumusețea valorilor folclorice poate părea un gest anacronic. Spectatorii împreună cu care am vizionat acest spectacol au fost însă de altă părere. În discuția de după spectacol ei s-au arătat nu doar interesați, ci pur și simplu captivați și încântați. Și nu erau spectatori oarecare, ci scriitori și artiști români și străini (din Serbia, Ungaria, Basarabia) – spectacolul fiind prezentat în contextul unei importante manifestări literar-artistice.

Natalia STANCU

O premieră absolută

Comedia românească nouă, de actualitate, fiind o pasăre rară în repertorii, invitația Teatrului Tineretului din Piatra Neamț la un spectacol de acest gen – premieră absolută! – devine și mai tentantă. Și, iată-ne, la ***Dacă ăla e cu aia, ai'a lui cu cine-o fi?"*** de Mimi Brănescu – tânăr dramaturg jucat deja cu mai multe texte, pe câteva scene din Capitală și din țară. Piesa scriitorului-actor surprinde nu numai prin titlu, ci și prin construcție (fără îndoială, atent elaborată). Căci „comedia" se înalță pe un lanț strâns de situații tensionate și, mai ales, încărcate de mister și neprevăzut (dominanta fiind erotic-sentimentală). Iar aceste situații se infirmă mereu, fac loc altora, la fel de incitante, care, și ele, „se dezumflă" ulterior.

... Suntem în miez de noapte, pe un drum lăturalnic, nisipos, nu departe de mare... Nu e vorba de un alt *Autobahn*, dar, în prima scenă, percepem, mai întâi, prezența unei mașini. Din ea descind două femei tinere. Rămânem cu gura căscată când aflăm că una e o prostituată agățată într-un bar de cealaltă, tânără și subțirică. Profesionista amorului pare și ea cam blocată de situația în care se află. Dar cum meseria e meserie, încearcă să își pipăie clienta. Numai că, iată, de la ea se așteaptă cu totul altceva decât niște mângâieri perverse. „Angajatoarea" îi cere să aducă din mașină un sac „cu gunoi" și să sape o groapă în nisip. Răsuflăm, așadar, ușurați: nu asistăm (încă) la prima piesă românească cu lesbiene, ci la un text „criminal-polițist". Un text în care relațiile dintre cele două eroine devin din ce în ce mai violente. Prostituata, obișnuită cu „bara", dar nu cu cazmaua, dă la iveală un briceag. Urmează un duel briceag

Scenă din spectacol

contra cuțit, spray contra un revolver de jucărie. Ca și când, până acum, nu eram suficient de băgați în ceață, își mai face apariția și o altă femeie (pe nume Argentina Toledo, celelalte chemându-se Iarna și Ariola!). Aceasta este mama tinerei cu sacul. Dar nu una adevărată, ci o maşteră, adică mama ei vitregă, ce se dovedeşte deosebit de preocupată de „sacul cu gunoi" din portbagaj. Misterele continuă. Presupusul mort se dovedeşte viu și toate cele trei femei îl strigă, cu ardoare, fiecare chemându-l cu un alt nume drag. Numai că acest Victor – sau Karl sau cum l-o fi chemând – le mărturisește că a fugit de ele pentru că e înamorat de... Filip, adică de... Tatăl fătucii și de Soțul doamnei cu puşca.

Ce să mai facă bietul Înger, care (în scene cu valoare de ramă a spectacolului), începe prin a se plânge de împuținarea „oastei cereşti" față de înmulțirea relelor pe pământ; și pe care, în final, îl vedem cu aripile şifonate, vlăguit de orice speranțe cu privire la aducerea oamenilor pe calea cea bună...

Ce să fie cu această „aiureală" în care motivul confuziilor cu privire la identitatea sexuală revine atât de des?

Ați înțeles, desigur, că „nimic nu e ce pare a fi" (ceea ce ar putea constitui o performanță demnă de o comedie ideală) în piesa lui Mimi Brănescu. Mai presus de realism, important este aici fantezismul; mai presus de dramă, ceea ce contează aici este mistoul, luarea peste picior. *Dacă ăla e cu aia, ai'a lui cu cine-o fi?* este o *parodie* a tuturor stereotipurilor, efectelor (ieftine) mai vechi și mai noi ale produselor artistice de cel mai larg consum. Dar, mai ales: o parodie a felului

în care – victime ale eternei și universalei aspirații de împlinire, să zicem sentimentale – ne lăsăm vrăjiți, manipulați de arta kitsch; de senzaționalul filmelor violente cu asasini și polițiști; de narațiunile dramatice supranumite „sânge și spermă"; de patimile eroilor de telenovele; de lirismul manelelor; de ineditul sau exasperanta „corectitudine politică" a textelor cu homosexuali, lesbiene, travestiți, hermafroditi. Sau de fascinația efectelor comediei cinematografice americane, gen Tarantino, la care Mimi Brănescu a tras cu ochiul. Problema autorului și, implicit, a noastră, a spectatorilor, nu e însă caratul de originalitate, după cum nici știința (reală) a autorului de a nara dramatic și de a imagina replici spirituale. tăioase. Problema e că parodia, așa cum e concepută, ne cam lasă cu setea noastră de adevăr de viață, de spirit critic, de haz – nesatisfăcută. Ceva din mecanismul acesta de „mănușă întoarsă pe dos" (în care nici pielea de la suprafață nu ne mângâie, nici căptușeala nu ne încălzește) face ca așteptările noastre să rămână neîmplinite. În mâna noastră întinsă către teatru rămâne prea puțin, și mult din ceea ce părea că apucăm, ni se scurge printre degete. Cu alte cuvinte, e nevoie de scrieri, dacă nu cu mesaj, măcar ceva mai substanțiale...

Dan Tudor, care a ales textul și care și-a asumat regia spectacolului de la Piatra Neamț, reușește să confere textului un plus de greutate, conflictualitate, relief, un plus de concretețe și culoare. Regizorul dă suculență scenelor și mixează „cursiv" planul realist cu cel miraculos, trăirile în priză directă și comentarea lor ironică. Este sprijinit substanțial în crearea atmosferei, ambianței realiste sau a intruziunilor fantastice – de către scenografa Anca Răduță (coregrafia fiind semnată de către Florin Fieroiu). Regizorul menține viu și amplifică, subliniind greutatea și umorul unor replici și supraveghind atent necesarele variații de ritm: insolitul, surpriza situațiilor și sarabanda răsturnărilor lor, ca și misterul adevăratelor identități sociale, morale, și mai ales, sexuale ale eroilor. Marele merit al regiei stă însă în tipologiile distincte și contrastante pe care le configurează printr-o atentă concepere și îndrumare a interpreților. Un merit cu atât mai deosebit cu cât cele trei eroine sunt jucate de trei tinere absolvente al Institutului, aflate la primul lor rol pe scena Teatrului de la Piatra Neamț.

Spectacolul cu piesa lui Mimi Brănescu reprezintă un debut notabil pentru Cătălina Ieșeanu, actriță cu temperament și personalitate care joacă dezinvolt și convingător, dând replicilor energie, adevăr, uimire, accente de contrariere și umor. Alături de ea, într-o foarte bună relație, și în contrast tipologic bine schițat, o cunoaștem pe Irina Ivan (Tânăra și fragila ochelaristă, paradoxal dinamică, revendicativă și vindicativă este jucată de ea cu nerv și spirit). Trioul pătimașelor implică și aportul de certă profesionalitate al Cezarinei Sava. O apariție sugestivă plastic – prin aerul de om pierdut, vag clovnesc – o constituie și Raul Lucaci *(Bărbatul).* Remarcabil prin plasticitate, prin nota de tristețe și melancolie ne apare și rubicondul Înger, căruia Florin Mircea jr. îi relevă – odată cu „durerea" – scepticismul și ironia.

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț – Dacă ăla e cu aia, ai'a lui cu cine-o fi? **de Mimi Brănescu. Regia și ilustrația muzicală: Dan Tudor. Coregrafia: Florin Fieroiu. Scenografia: Anca Răduță. Asistent scenografie: Ioan Murariu, Monica Răduță. Cu:Cătălina Ieșanu *(Iarna),* Irina Ivan *(Ariola),* Cezarina Sava *(Argentina Toledo),* Raul Lucaci *(Bărbatul),* Florin Mircea Jr. *(Îngerul lor).* Data premierei:15 decembrie 2006.**

Regal de umor evreiesc și de frenezie a jocului teatral

Întâmplări dintr-un oraș cu proști (comedie a cărei premieră românească a avut loc la TES în 2000–2001) farmecă acum publicul de la Piatra Neamț, grație talentului și spiritului lui Moshe Ghersenzon. Moshe Ghersenzon este un „dramaturg rus de limbă idiș, satiric și fabulist". Un om născut, însă (asemenea lui Shalom Alechem, cu care a fost contemporan), pe meleagurile Ucrainei. Deși mai puțin celebru ca autorul lui *Tevie lăptarul* – Ghersenzon este apropiat de acesta (și încă, de Isaac Bashevis Singer, dar, aș zice, și de Hanoch Levin), prin felul în care îmbină realismul cu imaginarul și fantasticul (forând uneori în trăiri abisale); prin felul în care împletește tabloul constrângerilor și asprimii vieții cu imaginile setei de libertate a indivizilor; prin felul în care alătură viziunii satirice dimensiuni sapiențiale. Tuturor acestor scriitori le este comun, aș zice, mai ales felul în care își trag substanță deopotrivă din lecțiile vieții trăite și dintr-o mitologie specifică. Regăsim la toți o puternică nostalgie a originii, a identității și tradițiilor specifice. Și aceasta – chiar atunci când dominantă este grila satirei și, mai ales, a umorului evreiesc subțire, spiritual și cu deosebire autocritic, autoincriminator... autoironic.

În rama unui accentuat „a fost odată", într-o ramă de basm dramatic și de piesă de atmosferă, Moshe Ghersenzon evocă – prin bogăția cutumelor, specificul mentalităților și al ritualurilor caracteristice – o lume de altădată. O face într-un registru poetic și satiric. Narațiunea dramatică se dezvoltă pe trunchiul unei povești de dragoste cu *happy-end*. Dar gravitează în jurul unor întrebări pe cât de simple pe atât de adânci: „Ce e prostia? Care este granița dintre naivitate, sau mărginire, sau lentoare a reflexelor și «lipsa de minte»? Cât valorează deștepții față de cei cu inima mare, deschisă, generoasă, capabili să trăiască bucuria vieții?" Și, în sfârșit: „Cum poate fi prostia inexistentă în zestrea genetică – cum poate fi aceasta generată de conformism și de prejudecățile împinse la extrem de către comunitatea în care trăiești?"

Confirmând talentul, inspirația și maturitatea artistică pe care le-a vădit la *Sânziana și Pepelea* (de la Naționalul din București), Dan Tudor realizează la Piatra Neamț un spectacol cuceritor. Pe urmele lui Ghersenzon, el explorează filonul de sorginte tradițională al piesei, montarea atestând sensibilitatea tânărului regizor față de umorul popular și poveștile identitare.

Regăsim și aici vocația deosebită a lui Dan Tudor de a născoci un *ceremonial* scenic deopotrivă inventiv-poetic și plin de umor, țesut din cuvânt, dialog, cântec, mimă, mișcare și „poze" hieratice. Montarea de la Piatra Neamț are nu doar varietate, culoare, ritm, cursivitate, ci și măsură, gust și chiar stil (Deși preferam o altă muzică, mai sugestivă, mai evocatoare, mai apropiată de cea autentică). Regăsim în *Întâmplări*... talentul lui de a crea tipologii sub semnul pitorescului și cel de a crea suspans din jocul asemănărilor, identităților și simetriilor caracteriologice. Întâlnim darul lui Dan Tudor de a mobiliza echipa și a îndruma jocul actorilor spre detalii expresive. Întâlnim și aici plăcerea – acum, în sfârșit, de „ingenios bine temperat" a lui Dan Tudor de a transforma țesătura dramatică în *joc teatral*; de a alterna momentele de

Scenă din spectacol

„iluzie" cu procedee ale distanțării, lumea operei literare cu fine trimiteri la actualitate. Regăsim și aici obsesia implicării sălii în spectacol (uneori forțată, e drept, dar cu efecte sigure de plăcută șocare și imediată antrenare a publicului).

Încântătoare sunt scenele de grup, și cu deosebire cele ale reuniunii gospodarilor comunității – „înțelepții" din Helem, preocupați ca prostia să nu prolifereze. Apariții extrem de pitorești (în ambianța și în vestimentația ce le este hărăzită de scenografa Anca Răduță) – Tudor Tăbăcaru („suficientul" și solemnul Reb Țudek), Victor Giurescu (un fermecător de „subțire", curios și nostalgic Leimech), Cezar Antal *(Vaisuzu),* Daniel Beșleagă *(Nisi),* Ionuț Cucoară *(Zisi)* – aceștia mai posaci și timorați – și, nu în ultimul rând, Dan Grigoraș *(Binem)* configurează o amuzantă Lume pe dos. Prostia nu zace în primul rând în lentul și naivul Hoizik. Ei, „înțelepții" din Helem, sunt cei cărora, lipsindu-le sângele din vine, înțeleg greu „esențialul". Demnitarii obștei apar ca fiind, ei, mărginiți, orbiți de prejudecăți, închistați în cutume, în tradiție osificată. De aceea, inițiativele lor, la început ceva mai legitime, ajung să frizeze stupiditatea, ridicolul și chiar absurdul. Amuzante sunt și scenele care aduc în prim-plan diverse cupluri bine individualizate. Și aceasta – fie că e vorba de perechea *Gamliel* (pe care Corneliu Dan Borcia îl portretizează sub semnul masivității, greutății și lentorii fizice și psihice)–*Sure* (atât de expresiva și dezinvolta Lucreția Mandric). Cum în centrul piesei distingem o tandră „love story" – o prezență agreabilă și simpatică formează și cuplul tinerilor. Dragoș Ionescu, un „văzduhist" cu reacții întârziate dar instincte

sigure, un mare timid, un tandru cu brațele pline de flori. El o are alături pe Anca Andrei, care o joacă pe senzuala Țirele cu nerv și aplomb. Reținem din mai toate portretele o notă de tristețe ascunsă și melancolie care conferă tabloului comic un plus de complexitate.

Antologie a prostiei – în care femeile, conducând jocul trezirii la normalitate, aduc întâmplărilor un sfârșit fericit – spectacolul cu *Întâmplări dintr-un oraș cu proști*, un regal de umor evreiesc și de frenezie a jocului teatral de la Piatra Neamț, este urmărit cu încântare și aplaudat cu căldură.

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț – Întâmplări dintr-un oraș cu proști **de Moshe Gherșenzon. Traducere: Mya Liontescu. Adaptare: Moshe Yassur. Regia și muzica: Dan Tudor. Coregrafia: Florin Fieroiu. Scenografia: Anca Răduță. Cu: Corneliu-Dan Borcia *(Reb Gamliel),* Lucreția Mandric *(Sure),* Anca Andrei *(Țirele),* Dragoș Ionescu *(Hoizik),* Tudor Tăbăcaru *(Reb Țudek),* Victor Giurescu *(Leimech),* Cezar Antal *(Vaisuzu),* Daniel Beșleagă *(Nisi),* Ionuț Cucoară *(Zisi),* Dan Grigoraș *(Binem).* Data premierei: 16 decembrie 2006.**

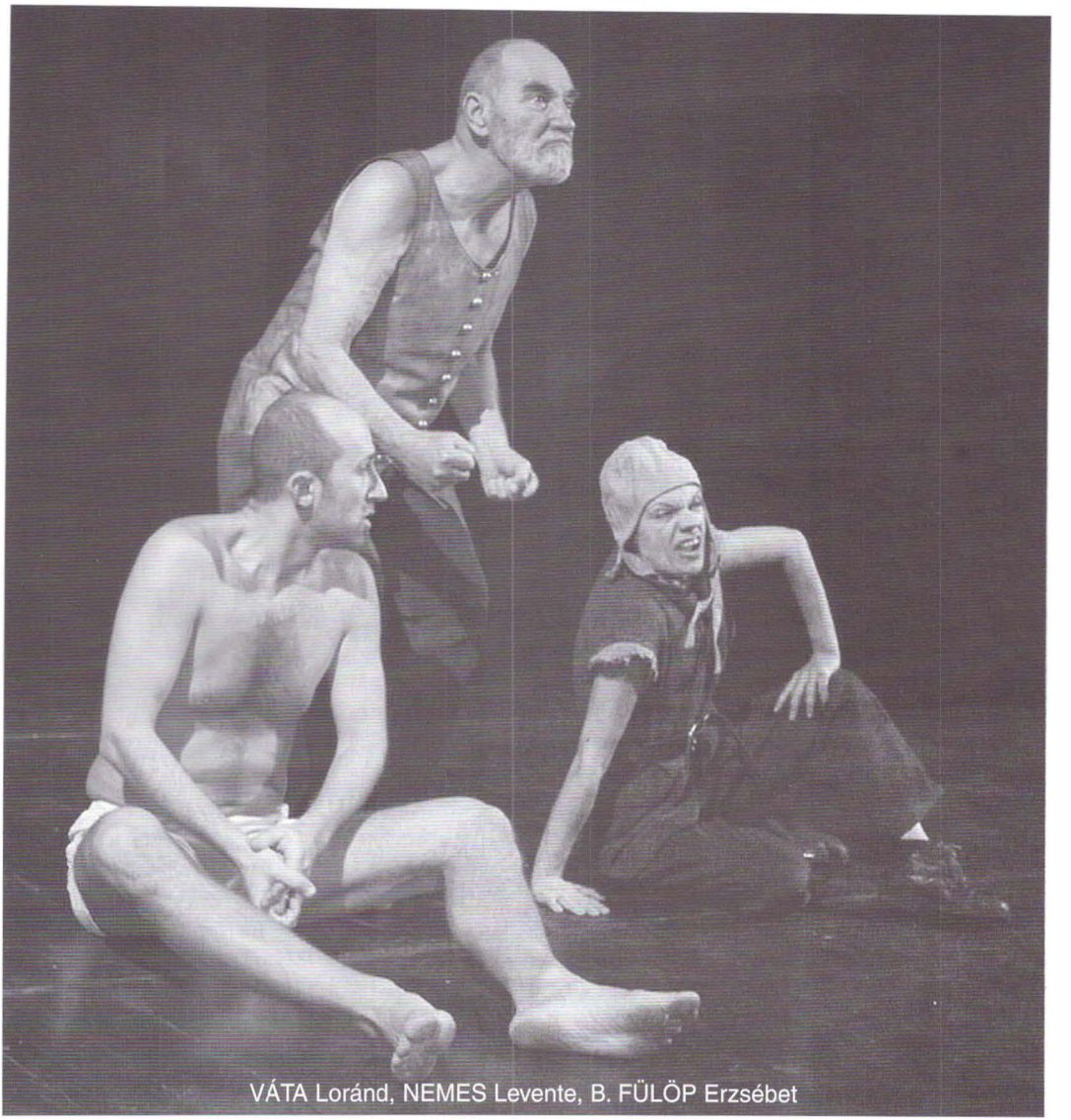
Nicolae PRELIPCEANU

Sfântu Gheorghe

„Regele Lear" nu se interzice, dar se amână

După o premieră de succes, la Naționalul clujean, cu *Regele Lear*, iată că și Teatrul „Tamási Áron" din Sf. Gheorghe pune în scenă aceeași mare piesă a lui Shakespeare. Dacă la Cluj regizor era Tompa Gábor, la Sfântu Gheorghe piesa e pusă în scenă de Bocsárdi László, fost elev, actual emul al regizorului clujean. Dacă Tompa Gábor s-a concentrat mai mult pe linia personajului principal, cele trei fete fiind cam lăsate să facă ceea ce știu actrițele mai bine, Bocsárdi László a lucrat fiecare amănunt al piesei, mai precis al acelei părți (mari) din piesă pe care a păstrat-o, astfel încât produsul său să fie de egală coerență și pe la periferia poveștii principale. Liniile paralele, care se luminează reciproc, nedreptatea lui Lear față de Cordelia, și nedreptatea lui Gloucester față de Edmund, se întrețes, construind o plasă de înțelesuri majore, morale, pe care stă tot restul poveștii.

Spectacolul cu ***Regele Lear/Lear Király*** de la Sfântu Gheorghe este foarte unitar, actorii reușesc să mențină ritmul tot timpul celor trei ore și ceva de reprezentație, într-o frenezie care nu-i poate stăpâni decât pe adevărații artiști. Este uimitor pentru cineva obișnuit cu trupele din marile orașe cum o mână de actori, în aparență pierduți în provincie, și cărora nu le pot fi promise zeci de reprezentații cu săli pline, pot da dovadă de atâta dăruire și, mai ales, de atât talent. Spre rușinea mea, n-am mai văzut trupa de la „Tamási Áron" decât o singură dată, în spectacolul, și acela excelent, cu *Năzdrăvanul Occidentului*. L-am remarcat atunci, nu de mult, pe Pálffy Tibor, acum în rolul lui Edgar, bastardul intrigant și perfid al lui Gloucester. Dar și pe Nemes Levente, care face, în *Regele Lear,* un mare rol al vieții sale, cred. Acest actor care nu mai e la prima tinerețe are încă – și, îi doresc să și-o mai mențină – o energie, o forță a exprimării care se întâlnește numai la marii reprezentanți ai profesiei.



VÁTA Loránd, NEMES Levente, B. FÜLÖP Erzsébet

Bocsárdi László a conceput tot spectacolul ca pe un îndelung turbion, actorii se mişcă încă din prima scenă de parcă ar fi izbucnit deja furtuna de la sfârşitul părţii întâi şi începutul părţii a doua, cum a distribuit-o regizorul, la ambele capete ale pauzei. În schimb, trăim o perioadă de linişte în furtună, timp în care efectele acesteia se materializează în faţa ochilor spectatorilor în persoanele unor tineri cam goluţi, închişi într-un fel de cutii transparente, cocoţate pe picioare, nici ele mai opace. Dintr-unul dintre aceste containere coboară, la un moment dat, dârdâind, firește, fiul izgonit al lui Gloucester, Edgar, foarte nuanţat interpretat de Váta Loránd. Una dintre figurile tragice şi înduioşătoare, prin credinţa sa faţă de un stăpân cuprins de turbare, este Contele de Kent, izgonit şi el pentru a fi îndrăznit să spună ceea ce şi alţii observau, şi anume că Lear greşeşte dezmoştenind-o pe Cordelia, singura sinceră în exprimarea dragostei pentru tatăl său, dar revenind, de Kent este vorba,

firește, travestit, pentru a-și ajuta stăpânul, plecat pe o cale care nu-i aduce decât imense nenorociri. Credinciosul Kent se materializează pe scenă sub chipul lui Szabó Tibor, un actor cu mari resurse, pe care și le pune foarte bine în evidență pe scenă, dar nu pentru ele în sine, ci pentru a construi acest rol, cu atât mai dificil cu cât e compus din situații umile și umilitoare. Cele trei fete ale lui Lear au contururi ferm distincte una de alta, chiar Goneril și Regan, la urma urmei „ca doi brazi într-o tulpină", și anume aceea a răului și a ingratitudinii agresive. Goneril este Albu Annamária, *Regan* – Gajzágó Zsuzsa, iar *Cordelia* – Kicsid Gizella. Kömíves Mihály l-a jucat pe Contele de Gloucester, cu accente tragice demne de un nou Oedip, în scena orbirii sale de către Ducele de Albany și în cele următoare, mai puțin convingător până atunci. Mátray László a fost un destul de palid Albany, ceea ce nu se poate spune despre Diószegi Attila, în rolul Ducelui de Cornwall, figură luminoasă, expresie a binelui și moralului, ce iese întotdeauna mai greu decât contrariul său, în operele de artă în general și în teatru în special. Nagy Alfréd, în rolul lui Oswald, intendentul lui Goneril, a avut momente reușite și altele neconvingătoare.

Am lăsat la urmă Bufonul, pentru că aici s-a petrecut un fapt neașteptat și nedorit. Rolul îi fusese încredințat unei actrițe – ca și la Cluj, unde îl juca (excelent) Anca Hanu–Bicskei Zsuzsanna. Cu două sau trei zile înainte de data premierei, pe când se întorcea de la repetiții, dna Bicskei Zsuzsanna a fost atacată, doi hoți încercând să-i smulgă geanta de pe umăr. N-au reușit, în schimb au reușit altceva: să o trântească la pământ și să o scoată din distribuție, din cauza celor trei coaste pe care și le-a rupt în cădere și a unor răni pe față și pe corp. Astfel încât premiera a trebuit să fie amânată cu vreo câteva – nu multe – zile, timp scurt, în care invitata de la Târgu Mureș, actrița B. Fülöp Erzsébet, a reușit să învețe rolul, devenind una dintre figurile centrale ale spectacolului, un fel de umbră și oglindă pusă în fața lui Lear, dar și una dintre cele mai bune interprete de la premieră.

Decorul îi aparține lui Bartha József. Acesta a construit un prim teritoriu de joc, în partea din față a scenei, ceva mai mult decât ceea ce numim avanscenă, precum și, în partea a doua, prin ridicarea peretelui negru dintre ele, un al doilea teritoriu de joc, unde apar întâi recipientele transparente cu tineri chirciți în ele, precum și, mai târziu, un fel de labirint englezesc, în fața căruia Lear stă având pe cap ultima sa coroană, una de margarete, ca o sugestie discretă spre Ofelia, o altă victimă a nebuniei din cauză că nu înțelege lumea în care s-a trezit trăind.

Spectacol de mare forță, care fascinează pe spectator, *Király Lear/Regele Lear* aduce Teatrul „Tamási Áron" alături de marile teatre din România de azi, chiar dacă limba de pe scenă e maghiara. Shakespeare e același în toate limbile pământului.

Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe – Regele Lear **(Joc tragic. Pe baza traducerilor lui Mészöly Dezsö și Vörösmarty Mihály.) Regizor: Bocsárdi László. Dramaturg: Sebestyén Rita Júlia. Decorul: Bartha József. Costumele: Dobre Kóthay Judit. Muzica: Könczei Árpád. Cu: Nemes Levente *(Lear).* D. Albu Annamária *(Goneril),* Gajzágó Zsuzsa *(Regan),* Kicsid Gizella *(Cordelia),* Kömíves Mihály *(Contele de Gloucester),* Váta Loránd *(Edgar),* Pállfy Tibor *(Edmund),* Szabó Tibor *(Contele de Kent),* B. Fülöp Erzsébet *(Bufonul),* Mátray László *(Ducele de Albany),* Diószegi Attila *(Ducele de Cornwall),* Nagy Alfréd *(Oswald, intendentul lui Goneril),* Debreczi Kálmán *(Nobil),* Veress László *(Regele Franței),* Kolcsár József *(Ducele Burgundiei).* În alte roluri: Erdei Gábor, Márton Lóránt, Nagy József, Nagy Kopeczky Kálmán, Fazakas Misi, Ádám János, Bedö Géza, Bíró Miklós, Bölöni Béla, Kelemen György, Leopold József, Pilbáth Miklós, Tölcséres Sándor, Bán József, Bende Sándor, Benedek Zsolt, Bernát Ádám, Fazakas István, Molnár István, Szentpáli Ferenc, Vatány Zsolt. Premiera: noiembrie 2006.**

Ploieștiul în trei spectacole

Gaițele, Călătoria domnului Perichon și ***La Grande Magia*** sunt cele trei spectacole ale Teatrului „Toma Caragiu" din Ploiești care au avut nu de mult premiera, cel de-al doilea chiar la București, în sala „Horia Lovinescu" de la Nottara. Cel dintâi a făcut și o deplasare în București, pentru a fi văzut de spectatorii de aici, nu puțini, să o spunem, iar ultimul a chemat câțiva bucureșteni să-l vadă la Ploiești, la premieră.

Nucleul principal de actori, ca să zic așa, este cam același, variațiunile petrecându-se mai ales prin centrul și pe la marginile distribuțiilor. A fost interesant de observat talentul și abilitatea unui grup de actori, în general tineri, în funcție de rolurile, destul de diverse, pe care le-au avut de performat.

Gaițele, un spectacol de Lucian Sabados, s-a păstrat în tonul cam prăfuit al textului lui Alexandru Kirițescu, urmând conștiincios litera scrisă. Spectacolul a deziluzionat pe profesioniști, însă a entuziasmat pe spectatorii care vin la teatru fără prea mari pretenții, doar spre a se distra, lăsându-se duși de valul comicului cam grosuț al acestui gen de teatru. Interpreții au procedat în consecință: Lucia Ștefănescu *(Aneta Duduleanu)*, Raluca Zamfirescu *(Zoia)*, Carmen Ciorcilă *(Lena)*, Roxana Ivanciu *(Wanda Serafim)*, Elena Popa *(Margareta Aldea)*, Ioan Coman *(Mircea Aldea)*, Oxana Moravec *(Colette Duduleanu)*, Romulus Chiciuc *(Ianache Duduleanu)*, Mihai Calotă *(Georges Duduleanu)*, Cristina Moldoveanu *(Fräulein)* și

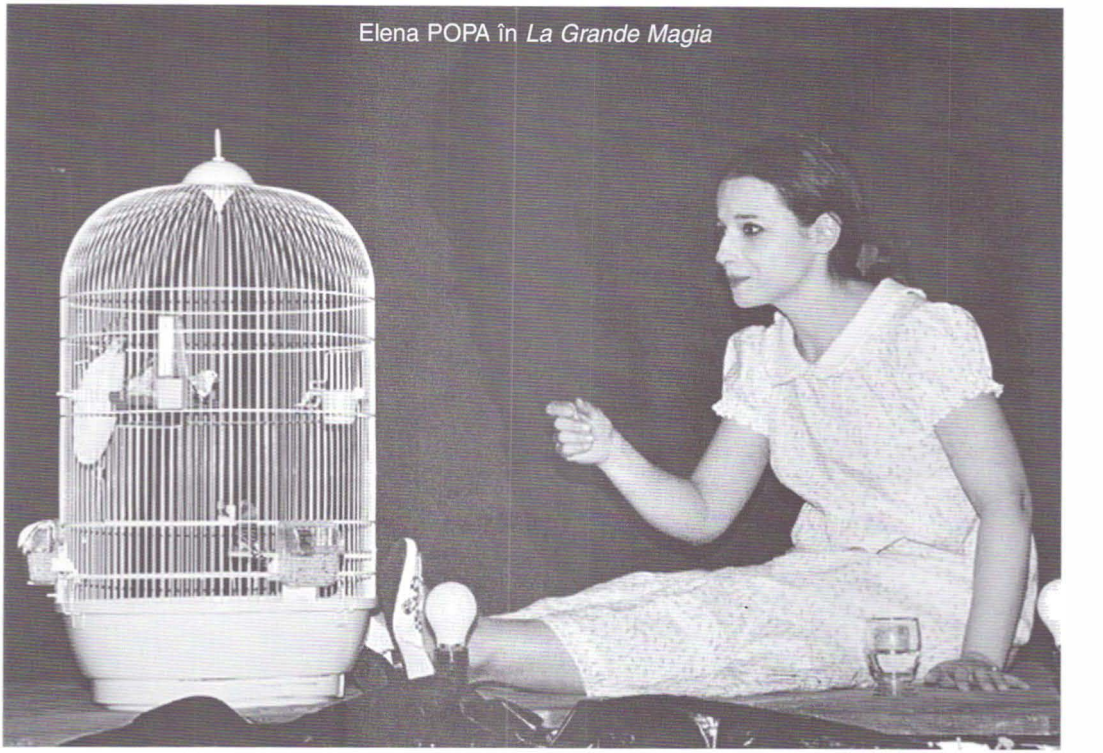
Oxana MORAVEC, Raluca ZAMFIRESCU, Romulus CHICIUC, Lucia ȘTEFĂNESCU, Carmen CIORCILĂ în *Gaițele*

Andrei VASLUIANU, Cristina MOLDOVEANU, Raluca ZAMFIRESCU, Ioan COMAN în *Călătoria domnului Perichon*

Marian Despina *(Zamfira)*. În paranteză fie scris, n-am prea înțeles pentru ce altceva decât inventarea unui nou motiv de râs, exterior piesei și spiritului ei, a fost distribuit un bărbat în rolul fetei în casă, o țărăncuță naivă. Regia și ilustrația muzicală: Lucian Sabados, scenografia: Viorica Petrovici.

Călătoria domnului Perichon de Eugène Labiche a nimerit pe mâna experimentată a lui Alexandru Dabija, mână condusă de un alt tip de imaginație. Acest vodevil de mare succes altădată a rămas la fel în concepția lui Alexandru Dabija, care a construit un spectacol dinamic, de un comic de bun-gust, cu actori manevrați foarte abil. În centrul spectacolului, Ioan Coman s-a reafirmat ca unul dintre stâlpii teatrului ploieștean, chiar dacă deocamdată în roluri comice ușoare, ca acesta. L-au secundat cu succes Raluca Zamfirescu și Cristina Moldoveanu. Figuri aparte au făcut Andrei Vasluianu și Mihai Calotă, în rolurile celor doi tineri, pretendenți la mâna fiicei dlui Perichon, dar cel care a construit un rol de comic grotesc a fost Constantin Cojocaru. Bine individualizat a fost și rolul lui Tudor Smoleanu, *Marteau*. Spectacolul a plăcut celor din sală și aș putea paria că va plăcea și altor sute de spectatori, desigur, fiind unul fără pretenții de inovație, ci conceput doar cu multă migală și exactitate, ca și altele puse în scenă în ultimul timp de Alexandru Dabija. În ton au fost și Karl Baker, Oxana Moravec, Otilia Pătrașcu, Adrian Ancuța, blagosloviți cu rolurile secundare și episodice. Scenografia îi aparține și ea regizorului, fiind una utilă dinamicii spectacolului și sugerând prin câteva tușe epoca în care se petrece vesela călătorie.

La Grande Magia de Eduardo de Filippo este, cred, ultima premieră a anului – o montare de Gelu Colceag, cu Doru Ana, în rolul magicianului, Oxana Moravec în rolul soției sale, când chinuite, când complice la înșelătoriile acestuia, Ioan Coman, un excelent Calogero di Spelta, Nadiana Sălăgean, o ștearsă soție a celui din urmă,



Elena POPA în *La Grande Magia*

Karl Baker, în rolul amantului dnei Spelta, Tudor Smoleanu, din nou într-un rol bine dus la capăt, Elena Popa și Romulus Chiciuc, într-un cuplu pe cât de delicat pe atât de tragic, al unor adolescenți îndrăgostiți, ea murind înainte de a-și trăi dragostea, Ilie Gâlea/Marian Despina, în rolul comisarului (eu l-am văzut pe Ilie Gâlea, de un comic irezistibil), Adrian Ancuța, un personaj trecător, Mihai Calotă, cu multe resurse comice scoase pe scenă în rolul *valetului lui Calogero*, apoi, din nou, în același rol, Marian Despina și Paul Nicolae, Lucia Ștefănescu, *mama lui Calogero,* Ioan Radu Burlan, *fratele lui Calogero,* Theodora Stanciu, *sora lui Calogero,* Lorena Ciubotaru, în *d-na Zampa* și Alexandru Pandele, *d-l Zampa*, Raluca Zamfirescu, Clara Flores, Nelu Neagoe, Răzvan Bălțărețu în roluri minuscule, dar bine lucrate. În decorul deloc surprinzător al lui Ștefan Caragiu, Gelu Colceag a creat un spectacol care se susține, fără a surprinde. Va avea desigur public, pentru că istoria manipulării de către un fals magician îi sună fiecăruia cumva cunoscut, chiar dacă aici nu e vorba deloc de politică ci, dimpotrivă, de viață particulară, dar paralele poate face oricine în sinea sa. A fost la premieră chiar primarul, cred că domnia sa era oficialul care a ieșit la un moment dat, chemat desigur de treburi mai importante, poate de propriul spectacol, ca să mă păstrez pe „ramură".

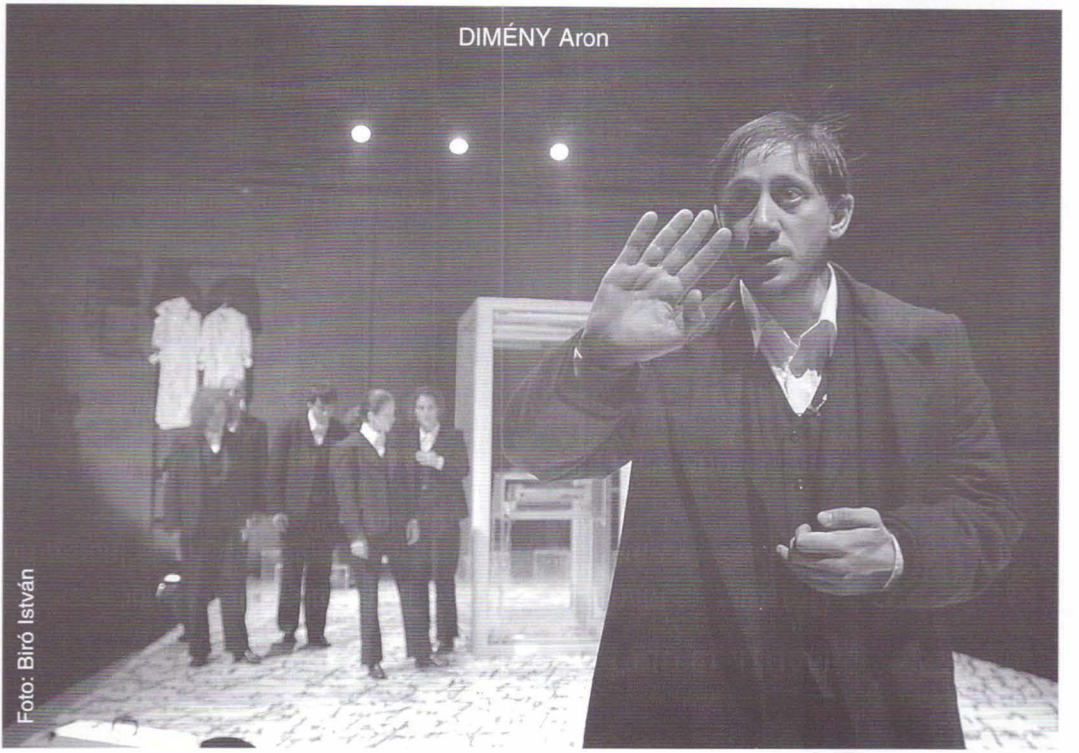
Toate aceste trei spectacole demonstrează o direcție pe care teatrul de altădată al lui Toma Caragiu o desenează cu autoritate, cumva asemănătoare celei a confratelui său de pe bulevardul din București, Nottara. Dar la premiera de la Sfântu Gheorghe un destul de mare grup de actori ai Ploieștiului, în frunte cu directorul Lucian Sabados, anunțau că Bocsárdi László va monta la Ploiești. Probabil un spectacol din cealaltă ramură a repertoriului ploieștean, ramură ilustrată nu prea de mult de spectacolul lui Radu Afrim cu *Plastilina* de Sigarev. Cam aceiași actori jucau și acolo și erau chiar în roluri.

Mircea MORARIU Cluj-Napoca

A pune întrebări, a judeca

Michel Winnock a scris o carte masivă în care încearcă să panorameze secolul al XX lea, carte ce se intitulează *Secolul intelectualilor*. Intelectualul ar fi reprezentantul unei categorii sociale apărute mai întâi în Franța, în timpul afacerii Dreyfus. „Nemulțumit de dezordinea lumii (și, deci, melancolic-halucinat de proiectul unei lumi mai bune și înclinat spre utopie), intelectualul european e o întruchipare a *conștiinței vinovate*" notează, la rându-i, Wolf Lepenies în lucrarea *Ascensiunea și declinul intelectualilor*. Nu e exclus ca această conștiință să fie culpabilă chiar de faptul că veacul trecut, înainte de a fi unul al intelectualilor, e cel în care a apărut un regim politic inedit, *totalitarismul*, care, la apogeul său, a dominat o bună parte a lumii, prin cele două forme de manifestare ale sale: comunismul și nazismul. „Totalitarismul – observă Tzvetan Todorov în cartea *Memoria răului, ispita binelui. O analiză a secolului* – neagă radical alteritatea, cu alte cuvinte, existența unui *tu* comparabil cu *eu*, asemănător până a putea fi confundat și totuși ireductibil diferit". Mulți intelectuali au sesizat similitudini frapante între cele două mari totalitarisme ce au mutilat secolul al XX-lea. Printre ei, românii Mihail Sebastian și Mircea Eliade. Sunt și voci ce refuză, în chip interesat, comparația. Dar au existat și personalități, intelectuali, cărora destinul le-a hărăzit să cunoască deopotrivă cele două fețe ale totalitarismului. O figură aparte din această categorie o reprezintă Kertész Imre, născut în 1929 la Budapesta, deportat la vârsta de 14 ani la Auschwitz și apoi la Büchenwald, de unde va fi eliberat în 1945. În 1951 intră în conflict cu comunismul dogmatic, devenind astfel, cum singur se definește „copilul incorigibil al dictaturilor, particularitatea mea este stigmatizarea". În cartea *Altcineva. Cronica schimbării* (Editura *Humanitas*, București, 2004), Kertész Imre insistă și el asupra asemănărilor dintre nazism și comunism. „ La întrebarea stupidă – *Considerați că există vreo deosebire între comunism și fascism?* – s-ar putea da următorul răspuns concis: comunismul este o utopie, fascismul o practică; partidul și puterea sunt cele care le reunesc, făcând și din comunism o practică fascistă".

Kertész Imre a primit în 2002 Premiul Nobel pentru literatură: „pentru o operă scriitoricească în care afirmă fragilitatea experienței individului față-n față cu capriciile barbare ale istoriei". Printre cele mai importante opere ale sale figurează romanele *Fără destin, Eșecul, Kadiș pentru copilul nenăscut, Lichidarea,* ciclul de nuvele *Drapelul englez* ori eseul *Jurnal de galeră*. Dramaturgul de naționalitate maghiară, născut și trăitor în România, Visky András, a decis să scrie o piesă intitulată ***Vinerea lungă*** pornind de la romanul *Kadiș pentru copilul nenăscut*. Sunt câteva detalii biografice care explică, în bună măsură, opțiunea. În caietul de sală al spectacolului cu piesa sa *Julieta*, montat în stagiunea 2005–2006 de Mihai Măniuțiu la Teatrul Național din Cluj, Visky András face următoarea confesiune- „Am trăit aproape cinci ani într-un sat-lagăr, construit în partea estică a Bărăganului", iar acest lagăr este Lătești, „perla gulagului românesc", pe unde au trecut foștii funcționari ai vechiului regim, soția mareșalului Antonescu, preoți, călugări, rezistenți, dar și mari reprezentanți ai culturii române, precum Nicolae Balotă, Adrian Marino sau Paul Goma. „Nu împlinisem încă doi ani, când Ministerul de Interne m-a considerat, după



Legea 15539 din 3.07.1959, prizonier, deținut; de la o vârstă fragedă am fost un rezident periculos, deoarece întreaga dictatură tremura de frică din cauza mea". Dar nu numai în Bărăgan s-au născut ori au trăit copii. „Și la Auschwitz s-au născut copii", astfel „au apărut deținuții din naștere", se spune în *Vinerea lungă*. Iar o astfel de situație nu poate să nu bântuie conștiințe și să nu lase neliniștită memoria. „Nu să-mi amintesc vreau/ Măcar că vreau să-mi amintesc, firește", spune B., personajul principal al piesei. Sau pentru a-l cita pe Kertész Imre, cel din *Altcineva. Cronica schimbării*, „amintirile sunt niște câini vagabonzi, jigăriți, te înconjoară, se zgâiesc la tine, gâfâie, își întorc botul spre Lună și schelălăie, i-ai alunga, dar se țin scai de tine, îți ling mâna cu lăcomie, se furișează la spatele tău și te mușcă...". Pradă, victimă a amintirilor este însuși B., alter-ego al lui Kertész, „un deținut condamnat pe viață/ la zeghea vieților aducerii-aminte obligatorii", cum se autodefinește în *Vinerea lungă* care vine, la ora rugăciunilor din seara de vineri, asemenea „Trimisului" din *Drapelul englez,* să le reamintească celorlalți nouă participanți, deveniți personaje ale „unui spectacol urmând practica rituală a kadișului cu zece personaje corespunzătoare minimului ritual" ce s-a întâmplat la Auschwitz. Pentru Primo Levi, istoria însăși a omenirii se împarte între cele întâmplate înainte și după Auschwitz. Iar pentru Kertész Imre, „Auschwitzul reprezintă finalul istoriei clasice a antisemitismului", cu adăugirea: „să nu uităm că Auschwitzul n-a fost în nici un caz lichidat pentru că era Auschwitz, și de la Auschwitz încoace nu s-a petrecut nimic pe care să-l putem percepe ca fiind dezmințirea Auschwitzului". Nici pentru B., personajul enigmatic, măcinat de durerea amintirii și obsesia uitării, de stigmatul experienței și obsesia căutării, lucrurile nu stau altminteri. Scriitor, lucrând în „chichineața aia de la etajul unșpe al unui bloc", B. e bântuit de amintirile pe care

le așterne pe hârtie. Până și acest chin al mărturisirii și al rememorării e un stigmat și îi aduce reproșuri din partea Soției. B. a fost „un evreu de la oraș", din Budapesta, parcă altfel decât evreii din provincie, „necontrafăcuți, autentici", altfel decât unii dintre evreii creștinați care și ei au avut parte de experiența lagărului. Într-un moment-cheie al existenței sale, cel al întâlnirii cu Femeia-cheală, B. a avut revelația faptului că e evreu și că „asta implică, în general, pedeapsa cu moartea". „Evreul – scrie Kertész Imre în *Altcineva. Cronica schimbării* – este cel despre care se poate vorbi la plural, *cel care este așa cum sunt toți evreii* (s.n), cel ale cărui însușiri pot fi cuprinse într-un compendiu, ca însușirile pe care le are o specie de animale nu prea complexă".

Textul lui Visky András e de o reală complexitate, iar pentru înțelegerea lui, cititorului, respectiv spectatorului, îi sunt necesare o seamă de referințe istorice și culturale. Piesa și, în consecință spectacolul, nu se adresează nicidecum receptorului rece, neimplicat, neavizat. Lucrurile stau într-un anume fel, așa cum e cazul și cu spectatorul de la *Elizaveta Bam*, spectacolul de la „Bulandra" al lui Alexandru Tocilescu, cel care sub forma operei bufe vorbește despre crimele totalitarismului comunist. Tompa Gábor, regizorul spectacolului cu piesa *Vinerea lungă*, izbutește să transforme montarea de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj deopotrivă în spectacol-eseu și spectacol-metaforă. Spectacol pentru minte, spectacol pentru inimă, spectacol pentru memorie, spectacol pentru reflecție dureroasă. Pe scenă se află cele nouă personaje adunate la rugăciunea de vineri seara. Planșeul scenei e acoperit de un scris puternic, clasic, cu toc cu cerneală neagră. Câteva cuburi de plexiglas sunt când scaune, când simboluri ale poverii existențiale a personajelor. În centru e plasată o cutie tot din plexiglas, în interiorul căreia zărim o mașină de scris. E „chichineața aia de la etajul unșpe", în care parcă nici soția lui B. nu izbutește să intre. În partea din planul îndepărtat al scenei, scenografa Carmencita Brojboiu a lăsat câteva haine și un raft pe care se găsesc cranii. Vor deveni măștile pe care le vor purta actorii într-una din secvențele cu mare încărcătură semantică și emoțională din spectacol. Scene ce evocă traumatizantele experiențe pe care întreaga omenire le-a trăit în timpul celui de-al doilea război mondial. La Auschwitz, la Mathausen, la Cotul Donului, în Siberia. Dar și pe celebrul bulevard Andrássy dintr-o Ungarie ce se autoamăgea cu ideea că e „o insulă de pace în Europa cuprinsă de flăcări" că „aici nu se poate întâmpla ceea ce s-a întâmplat în Germania sau Polonia, sau în Protectoratul Ceh, sau în Franța, sau în Croația, sau în Slovacia, într-un cuvânt ceea ce se întâmplase de jur-împrejur, pretutindeni și se întâmplă fără încetare". Și nu poți să nu te gândești că multă vreme și noi, românii, ne-am autoamăgit cu ideea că pe meleagurile noastre nu ar fi existat Holocaust. Toate astea s-au petrecut, într-un fel, fiindcă așa a vrut, a dictat istoria ostilă. Alteori pentru că așa au fost învățați ori au lăsat să se întâmple lucrurile protagoniștii, victimele răului. Și „răul are întotdeauna o explicație". Iar explicația se poate afla uneori chiar în interiorul comunității ce îi va cădea victimă. Modul în care Tompa Gábor transpune în imagini secvențele intitulate „Clasa moartă" și „Să aspiri la eșec" e exemplar din punct de vedere artistic. Aici aflăm „explicația". Bunăoară, la Auschwitz au existat și o școală și „un internat cu aprobare de la stat", unde „a trăit și a creat" un director, și el evreu (remarcabil interpretat de Bogdán Zsolt) ce și-a transformat elevii și subordonații (asemenea Sfârâiacului, cu tușe potrivite adus în scenă de Molnár Levente) în niște „fanatici ai supunerii". Cântând la vioară, el ascultă delațiunile Sfârâiacului, și tot cântând dispune pedepse cu carcera, înfometarea, lipsirea de apă. Asemenea acelor intelectuali colaboraționiști ce și-au abandonat rolul principal, acela de a afirma supremația gândirii asupra răului, căzând mai apoi victimă răului cu care au colaborat.

Foto: Biró István

Rugăciunea obișnuită de vineri e tulburată așadar de sosirea lui B. Ființă chinuită, cu o valijoară albă în mână, timid, timorat, măcinat de dorința de a-și aminti și de a ne reaminti trecutul, de a-l face cunoscut poate pentru că – așa cum scria Alain Besançon – „mântuirea este adusă de cunoaștere". Dar până la mântuire se impune parcurs drumul chinului căruia actorul Dimény Aron îi conferă o expresie aparte, el reușind să pătrundă suferințele personajului și structura sa tragic-poetică. De altminteri, toți interpreții, fie că au de interpretat roluri bine precizate, precum Péter Hilda (din nou foarte bună în sublinierea incapacității Soției de a înțelege zbaterile lui B. și dorința de a evada din angrenajul amintirii), Orbán Attila (Domnul învățător), Bodolai Balázs (un tânăr actor serios, talentat, concentrat, foarte bine distribuit în rolul Băiatului), Györgyjakab Enikö *(Fata)* ori sunt numai componenți ai corului (o mențiune specială meritând Salat Lehel), alături de cei deja amintiți, funcționează asemenea unei trupe perfect închegate, ca un mecansim impecabil reglat, construind o umanitate căreia îi e sortită întâlnirea cu o experiență-limită.

Spectacolul creat de Tompa Gábor și colaboratorii săi (se impune amintită și valoarea mișcării scenice concepute de Vava Ștefănescu) e spiritual, sugestiv și limpede, cu metaforizări bine dozate, multiplicându-și înțelesurile și amplificându-și ritmul interior pe măsura curgerii sale. Are o cadență desăvârșită și o melodie neliniștită, potențată de calitatea ilustrației muzicale aleasă tot de regizor. Se încheie cu o scenă-șoc, înzestrată cu un teribil plurisemantism. În cămăruța lui, B. lipește pe pereți foile din mărturia lui și, deodată, din pod, țâșnește un jet de apă care acoperă deopotrivă personaje și colile de pe care se scurge cerneala. Dacă te uiți în sus și cauți proveniența apei, zărești niște dispozitive, asemănătoare unor dușuri. Dușurile morții de la Auschwitz sau dușurile purificării de după reamintire și mărturisire? Rămâne să te întrebi și să judeci.

Sunt, oare necesare astfel de spectacole care aduc la iveală ce e mai rău din istoria omenirii? Fără doar și poate că da. E adevărat că, așa cum remarca Philip Gourevich, îndată după deschiderea Muzeului Holocaustului din Washington, „faptul că suntem puși în fața barbariei nu este un antidot împotriva ei". Într-un articol publicat în *Dilema veche* nr. 4/ 2004, Andrei Pleșu scria: „Mă îngrijorează – și nu numai pe mine – să constat că, în ciuda a tot ceea ce se știe despre nebunia Holocaustului, în ciuda mărturiilor traumatizante și a declarațiilor oficiale, o anumită *dispoziție* antisemită continuă să existe, subteran, în conștiința neamurilor. Inteligența, umanitatea, experiența istorică nu par să fie practici suficiente pentru a dizolva această *dispoziție*; ea supraviețuiește latent, tulbure, în penumbra interioară a mai tuturor neevreilor și la imprevizibile răstimpuri devine patentă. Nici o terapie n-a reușit, până acum, să anuleze această insidioasă toxină, ceea ce, între altele, conferă dramei semite o insondabilă dimensiune metafizică". Dimensiune pe care, iată, o are, dincolo de orice îndoială, și spectacolul de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj. După spusele lui Tzvetan Todorov, „trecutul istoric, la fel și ordinea naturală, nu au sensul prin el însuși, nu poartă nici o valoare; sensul și valoarea vin de la subiectele umane. Dar ele pun întrebări și judecă". E ceea ce ne cer deopotrivă piesa lui Visky András și reușitul spectacol prilejuit de ea.

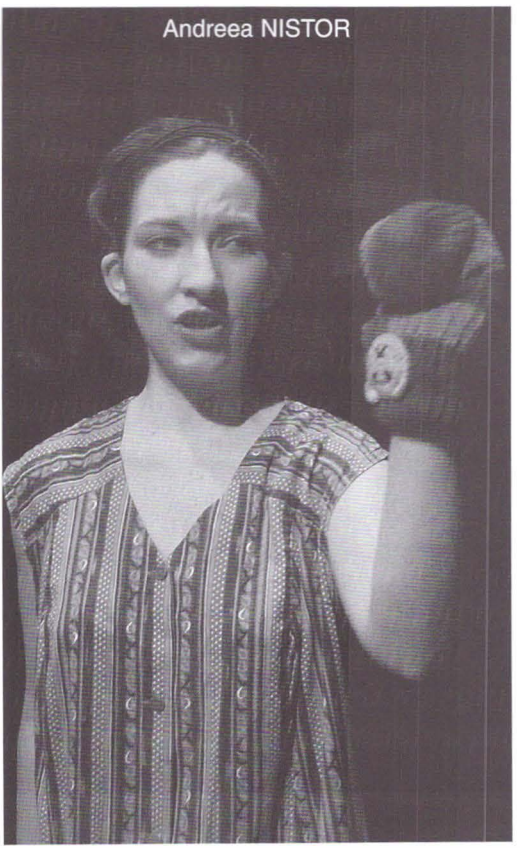
Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca – Vinerea lungă **de Visky András după romanul** Kadiș pentru copilul nenăscut **de Kertész Imre; Regia artistică și ilustrația muzicală: Tompa Gábor. Dramaturgia: Visky András. Decorul și costumele: Carmencita Brojboiu. Coregrafia: Vava Ștefănescu. Cu: Dimény Aron, Péter Hilda, Orbán Attila, Bodolai Balász, Györgyjakab Enikö, Bogdán Zsolt, Molnár Levente, Salat Lehel, Sinkó Ferenc, Kató Emöke. Data premierei: 8 decembrie 2006.**

Ion JURCA ROVINA

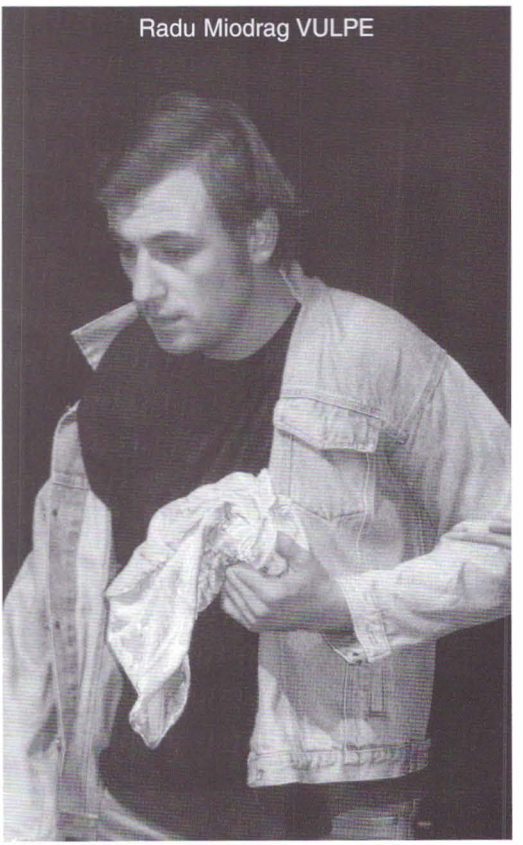
Timişoara

Program repertorial cu ţinte urmărite

Foarte bine rânduit ne apare programul repertorial al **Teatrului German de Stat din Timişoara.** Cu ţinte precise. Prima este cea valorică, acoperită cu piese din dramaturgia universală, în spectacole de excepţie, la nivel naţional, datorate tandemului regizoral-scenografic Victor Ioan Frunză – Adriana Grand: *Scaunele* lui Eugen Ionescu şi *Opera de trei parale* de Bertolt Brecht. O altă ţintă este montarea dramaturgiei contemporane, în special cea germană (menţinând, la anumite intervale, şi pe cea clasică). Aşa este, de pildă, piesa despre tineri, *Chip de foc* de Marius von Mayenburg, care i-a dat notă internaţională autorului (cu premii şi tradusă în 30 de limbi), într-un spectacol, regizat de Radu Alexandru Nica, lăsat şi acesta cu premii şi turnee, în Germania (Stuttgart, Ulm şi Bruchsal), şi în ţară (mai de curând, la Bucureşti, Braşov, Târgu Mureş şi Sibiu).



Andreea NISTOR



Radu Miodrag VULPE

Aceste ținte au fost atinse însă nu doar cu trupa proprie, ci și apelând la artiști de la alte teatre timișorene (Național, Maghiar) sau chiar din Germania. Așa că lansarea, pentru actuala stagiune, a programului cultural „Rândul întâi" are din start cea mai reală motivație: pregătirea tinerilor actori, prin proiecte individuale, pentru confruntări cu roluri de dificultate în montări scenice. Primul spectacol, coupé, a cuprins două piese (din dramaturgia germană actuală!) în premieră pe scenele românești: *Nu cobori! Nu te uiți!* de Ulrich Plenzdorf (născut la Berlin, 1934, obținând primul său succes cu *Noile suferințe ale tânărului W.)* și *Nimic mai frumos* de Oliver Bukowski (născut în 1961, la Cottbus, RDG). Regia este asigurată de un actor, Georg Peetz (venit din Germania, dar încadrat în trupa timișoreană ca o adevărată vedetă), a cărui experiență din prestații remarcabile se răsfrânge asupra tinerilor Radu Miodrag Vulpe și Andreea Nistor (ambii, absolvenți ai Secției de Actorie în limba germană, la Universitatea de Vest din Timișoara, angajați la Teatrul German din 2004, respectiv, 2002).

O dramaturgie care nu se poate despărți de trecut. Tânărul din piesa-monolog ***Nu cobori! Nu te uiți! (Kein runter! Kein fern!,*** distinsă în 1978 cu Premiul „Ingeborg Bachmann") se află între imaginea mamei evadate în Vest și captivitatea geografică, morală, interioară. Drama tânărului din Est, de dincoace de zid, zbătându-se să găsească soluții, fără a-și pierde credința în viață și destin. Radu Miodrag Vulpe îi configurează profilul psihologic gradual, într-o permanentă tensionare a monologului, cu veritabile inflexiuni sufletești, într-un spațiu torționar fără ieșire, în singurătatea individului și în absența perspectivei istorice. Conturul unei hărți a orașului Berlin (cu marcarea zidului între Vest și Est), pe peretele din fundal, „bate la ochi" prin asemănarea lui, în mare, cu configurarea graniței noastre, adică a unei țări. Poate fi o aluzie, în plus.

Trecutul o urmărește și pe femeia simplă din ***Nimic mai frumos (Nichts Schöners).*** Piesa jucatului dramaturg Oliver Bukowski are o altă abordare: repovestirea cu haz și ironie a unei experiențe de viață a femeii în relație cu câțiva bărbați, în tentativa ei firească de regăsire într-un cuplu. Andrea Nistor își detașează eroina, găsindu-i o anume simplitate și un firesc în confesiunea cu ea însăși. Actrița știe să comunice, cu umor sau ironie, prin expresia participativă a chipului la întâmplările dezvăluite, nu fără o durere interioară subînțeleasă, dar „alungată" cu înțelepciune.

Proba artistică individuală a celor doi actori, într-un spectacol de Studio (în sala adecvată a Teatrului Maghiar „Csiky Gergely"), cred că e benefică pentru ei înșiși, dar și pentru publicul chemat să participe „la forme contemporane de expresie artistică" (precum mai glăsuiște programul). Adică, o dublă țintă.

Teatrul de Stat German din Timișoara – Nu cobori! Nu te uiți! („Kein runter! Kei fern!") **de Ulrich Plenzdorf. Cu Radu Miodrag Vulpe.** „Nimic mai frumos" (Nichts Schöners!") **de Oliver Bukowski. Cu Andreea Nistor. Regia artistică: Georg Peetz. Premiera: 24 noiembrie 2006.**

Mircea GHIȚULESCU

Târgoviște

„Cabala bigoților" sau căderea în disgrație

Teatrul „Tony Bulandra" din Târgoviște relansează ***Cabala bigoților*** de Mihail Bulgakov cu ajutorul regizorului Vadasz Laszlo (mai puțin cunoscut) și al scenografului Valentin Codoiu care creează un admirabil decor din folie de plastic și câteva costume în stilul „crazy", cu accesorii bizare cam în felul Adrianei Grand. Ne gândim mai ales la costumul lui Ludovic cel Mare (Louis XIV), încălțat cu... ligheane cu apă pe care le deplasează două doamne de onoare din suita regală. Bizareriile nu se opresc aici: spadasinul d'Orsigny este îmbrăcat în piele neagră (Vitalie Ursu compune un killer un pic prea elaborat) iar actorul Zacharie Moirron trăiește, o vreme, într-un gramofon, ceea ce ne duce cu gândul la *Pâlnia lui Stamate* a lui Urmuz. Dar de unde gramofon în timpul lui Molière? Nu trăim, însă, pe vremea lui Molière, ci a lui Bulgakov. Celelate personaje sunt previzibile,

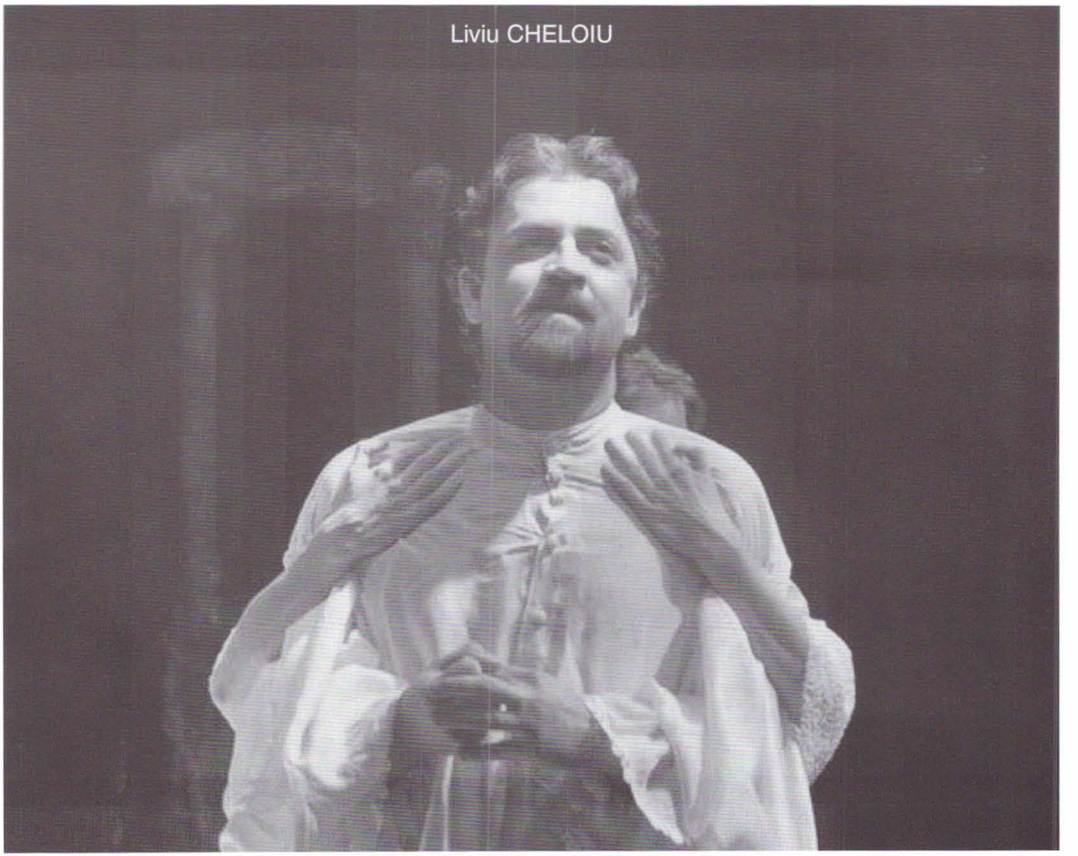
oarecum în stilul epocii. Fie din cauza costumului, fie a judecăților tăioase și juste, Sebastian Bălășoiu o scoate bine la capăt cu rolul Regelui Soare, deși nu are niciuna dintre însușirile personajului și asta o știe foarte bine și Vadasz, care a făcut o distribuție „de criză", toți actorii din Târgoviște fiind prea tineri pentru rolurile pe care le joacă, inclusiv Liviu Cheloiu (Molière) și Irina Melnic (Madeleine Bejart). Excepție face Corneliu Jipa, foarte arhiepiscop în rolul Marchizului de Charron, Arhiepiscopul Parisului. Dintre cei ce se descurcă, să nu-i uităm pe Romul Moruțan (un fel de Mihai Bisericanu) care promite un bun viitor de intrigant în rolul lui Zacharie Moirron – actorul preferat, crescut și lansat de Molière care, în schimb, îi seduce nevasta – nici pe George Constantinescu (Jean-Jacques Boutton, valetul lui Molière), cu reacții comice prompte și bine controlate, sau pe Maria Nicola care joacă în travesti rolul Bufonului, de fapt compune un mic clovn nostim și agitat. Nu e ușor de acoperit distribuția numeroasă din *Cabala bigoților* nici pentru un teatru mai mărișor. Chiar și așa comedia morții lui Molière scrisă de Bulgakov rămâne o amară reflexie asupra *căderii în dizgrație*, boală gravă, aproape mortală în regimurile totalitare de care a suferit Bulgakov însuși pe vremea lui Stalin. În cazul lui Molière, dizgrația este multiplă și atacurile vin de pe toate palierele existenței. Nu numai că regele îl alungă de la palat pentru „ateismul" manifestat în *Tartuffe*, dar se pare că soția sa, Armande Bejart, îl înșală cu actorul Moirron, dar îl și părăsește. În plus, se dovedește că Armande este fiica fostei sale soții, Madeleine, dacă nu cumva propria fiică. Ce rămâne după ce se consumă drama căderii în dizgrație este simbolul *actorului absolut* care moare pe scenă, simbol pe care îl reprezintă pentru totdeauna, dincolo de marea sa operă literară Jean-Baptiste Poquelin zis Molière. Atâta doar că farsa dizgrației continuă și după moarte pentru că marele actor se stinge jucând într-o piesă în care este vorba despre un bolnav imaginar.

Dincolo de cazul concret al premierei cu *Cabala bigoților*, directorul teatrului regizorul McRanin, fost și actual dandy rafinat și „decadent" face tot ce se poate să te simți bine în ambianța de un bun gust fără fisuri pe care a creat-o la teatrul din Târgoviște. Un spectacol estetic te așteaptă în orice colțișor de parcă organizarea spațiului ar fi specialitatea directorului. Așa și este, regia de teatru ține în mare măsură de arta ambientală. Iar opțiunea lui pentru Molière nu ne miră pentru că în anii 80, unul dintre primele sale spectacole realizate la Sibiu, înainte de emigrarea sa la Paris, era un excepțional *Burghez gentilom*. Este un răsfăț al simțurilor să intri în holul teatrului decorat cu antichități și, în așteptarea gongului, să asculți Tommaso Albinoni *live*, cântat de muzicieni din Târgoviște. Sunt motive să credem că **BABEL FAST (Festivalul artelor spectacolului Târgoviște** care va întruni câteva orașe „cu turn" din întreaga lume) lansat în seara premierei va avea același bun gust ca și interioarele teatrului care acum beneficiază și de o mică Sală Studio numită *Mihai Dimiu* ca un omagiu pentru regizorul, profesorul și promotorul teatrului târgoviștean. Sala s-a inaugurat cu discursuri în prezența unor iluștri actori de talia lui Radu Beligan, Maia Morgenstern, Ștefan Sileanu, care puteau participa la inaugurare cu creații specifice. Poate că vocea Maiei Morgenstern rostind *Chirița în voiaj* ar fi rămas întipărită în pereții sălii. A lui Radu Beligan s-a întipărit cu siguranță, pentru că ne-a vorbit despre vocile celebre impregnate în zidurile Comediei Franceze în discursul său rostit cu ocazia lansării volumului **Societari români la Comedia Franceză** de Anca Costa Foru, apărută la Fundația „Camil Petrescu".

Antoaneta IORDACHE

Un spectacol târgoviștean plăcut, în anticamera adevăratei „Cabale...“

La spectacolul pus în scenă acum de Vadász László nu trebuie să intri cu „Dosarul Molière“ asupra ta – citit filă cu filă. Ar fi neprofitabil. Ai fi în situația celui ce, lansând o întrebare greșită, ar primi un răspuns de asemenea greșit. Montarea aceasta se obligă să „urmeze“ piesa – ***Cabala bigoților*** –, replica lui Bulgakov, iar nu biblioteca unui caz, de altfel complicat și, deocamdată, numai parțial deslușit. Desigur, calea pe care a urmat-o regizorul poate să creeze o oarecare insatisfacție în rândul spectatorilor instruiți (ei, vrând-nevrând, își aduc în memorie variantele scenice anterioare, mult mai preocupate de enigmaticul destin al lui Jean-Baptiste Poquelin, „zis Molière“, mult mai dispuse, în consecință, să propună o argumentație, o „soluție“ pentru diversele, paradoxalele, ireligioasele, insondabilele meandre existențiale, ale eroului textual). De ce nu s-a încumetat regizorul să „deschidă trapele speciale“ de sub text și să plonjeze în „cazanul



Liviu CHELOIU

cu smoală" al unei ipoteze spectaculare de mare anvergură? Poate dintr-un calcul „aritmetic" cu ecuație simplă, în termenii căreia se află coordonate raționale privindu-l pe el însuși, întâlnindu-se concomitent cu: Bulgakov/Molière/Trupa din Târgoviște. Montarea dă, în câteva scene, senzația că „se oprește", precaut, la câțiva pași de granița spre „celălalt spectacol al lui Vadász" – cel dintr-un proiect regizoral ideal.

Ei bine, odată puse deoparte cărțile despre Molière și albumele din memorie, spectacolul târgoviștean este unul captivant, valent în multe sensuri. Vadász László reușește, din punctul meu de vedere, să asambleze plăcut oferta piesei cu potențialitățile distribuției. Puternica ambiție de joc a Teatrului „Tony Bulandra" din Târgoviște se simte, se și manifestă. Problema confruntărilor din text e limpede, coerent rezolvată regizoral și interpretativ, „lumile" ce-și dispută spațiul au axele centrate inconfundabil, personajele sunt individualizate – aproape fără excepție. Unul dintre cele mai interesante lucruri din acest demers ("din anticamera": oare la Bulgakov, oare la Molière ?...) al lui Vadász ține de o „răsturnare fotografică de valori", care își dezvoltă inversarea tot timpul reprezentației. În fapt, în montare, Molière–Dramaturgul–Actor și „Ai Lui" sunt priviți în principal din unghiul reactivității lor omenești la întâmplările din jur, încât, deși „îi știm *actori*", ni se arată vulnerabili (... ca orice om de rând), ni se par astfel „adevărați" – pe când Regele Franței și „Curtea Sa" sunt figurați în consecința irealității (sau falsității, ori superficialității) lor fundamentale, încât, deși „le cunoaștem" istoricitatea, abia aceștia ni se par *Comedieni,* niște comedianți cu trucuri neșlefuite, deoarece vizibile (trupă ridicolă, cu care Molière nu și-ar fi pus în scenă *Tartuffe*...). Este, fără dubiu, un semn de nerv regizoral autentic în acest joc *upside-down* cu oglinda scenică. Iar efectul, strict în montare, e generator de atenție. Din păcate, schimbarea de tratament între *Teatru* și *Politichia regală* nu atrage crearea unui unghi nou și asupra...Bigoților. Aceștia din urmă „satisfac" rețeta comună, obișnuită. Cele mai puțin surprinzătoare idei spectaculare vin din zona „grupului veșnic cernit", de a cărui compunere, înfățișare, cazuistică, regizorul dovedește a nu se fi preocupat prea mult. (Cel mai lipsit de noimă – căci și de teatralitate – moment al montării se înregistrează, neîntâmplător, tot „în zonă", anume „în catacombele bigote", cu ocazia mimării evidente a autobiciuirii unui „actant".) Mecanismul de bun ceasornicar al lui Vadász a clacat, probabil, în punctul acesta de pe cadran. Per total, scenele în care intervine preoțimea – intriga „puterilor de mijloc" – nu izbutesc să se ridice la semnificativ, astfel că punerile lor la cale nu conving suficient, nu par definitiv periculoase, n-au forța pe care le-au atribuit-o istoricii, comentatorii Cazului Molière.

Cel mai frumos și mai sigur compartiment al reprezentației este scenografia, cadrul și costumele semnate de Valentin Codoiu. În ambianța lui scenică armonioasă pot să se miște lejer, „ca de la sine", toate „figurile de dicționar ale piesei": „actorii iluștri", „comedianții ridicoli", Molière, Ludovic cel Mare, membrii Cabalei Sfintei Scripturi... Scenografia e cel mai inventiv însoțitor al regizorului, din acest spectacol. Prima apariție a curții lui Louis le Grand poate fi calificată drept o foarte inteligentă „rupere de ritm", cu mijloace scenografice. Apariția te duce cu gândul la câte un traveling surprinzător, din Tarkovski, la indiciile neobișnuite din filmele lui. E atent compus și regizoral momentul, până la detaliu, cu o minuție pe care Vadász László ar fi meritat să o aplice și asupra altor fragmente din „mecanismul" său spectacular. Arhitectura pedantă a mișcărilor grupului, cinetica imaginii alcătuite de costume și, în plus, un modul de figurație absolut remarcabil fixează, împreună, într-o ramă de

necontestat, „parodia cu ștaif" a Curții. Iar desenul, paleta scenografică, sunt esențiale. De fapt, pretutindeni în montare, datorită discursului scenografic pricepem, deosebim, calificăm Lumile aflate în opoziție; datorită inspiratei scenografii devin pregnante diferențele dintre Lumea Artei și Lumea Puterii politice. Costumele nu doar „îmbracă", ci sunt chiar personajele de pe canava. N-aș vrea să trec cu vederea câteva scurte, însă foarte reușite scene care contează pe „non-verbal" pentru a da consistență și culoare comică figurilor, relațiilor expuse, scene ce fac să se și rețină în mod subliniat profesionalismul, paleta de posibilități a unor actori (deși în roluri nu prea extinse), cum sunt: Mara Opriș (în travesti, un marchiz jucător de cărți, ce-i întinde regelui tarot-ul, într-un ritual iute, însă plin de subtext), ori Romul Moruțan (marchizul june-prim care izbucnește, pe neașteptate, într-o arietă a „trilurilor de coloratură" și o execută „cu metodă" și avânt). Dar chiar înainte de începutul propriu-zis al desfășurărilor bulgakoviene, într-un moment – „copertă", sau avertisment, cu publicul în sală, cu scena acoperită de o cortinetă din plastic (prin îngusta fantă a căreia abia pătrunde ochiul din sală), Molière se află întins pe o masă (spitalicească, de operație), înconjurat de cercul unor forme umane cernite („bigoții"), agitând ustensile enormissime, cu aparență industrială, obiecte mai degrabă „de grădinărit" decât chirurgicale. Sigur, aici e o tușă de sarcasm, dar și un semnal al ideii de „teatru în teatru".

În rolurile de întindere din piesă se remarcă: Vitalie Ursu (marchizul spadasin cu mișcări de robot debreiat fiind cea mai meticulos elaborată prezență din scenă; iar masca personajului vorbește și despre meschinăria agresivă din mediu), dar și Liviu Cheloiu (*Molière*, condus cu acuratețe de interpret între limitele fixate prin proiectul regizoral; inevitabil, datorită decupajului coordonator, personajul nu are și polifonia modelului care a continuat să nedumerească epocile, mult după ciudata-i dispariție). Actorului foarte tânăr care este George Constantinescu îi revine rolul lui Bouton mucarnicul teatrului și valet al lui Molière. Subtila portretizare izbutită de interpret, capacitatea de a grada, ascendent, parcursul scenic – și de a-și descoperi la intersecția relațiilor textuale mereu o nouă motivație pentru lărgirea complexității personajului său – comunică despre talentul actorului și, totodată, fac din valetul Bouton un instrument dramatic de care depinde, în bună măsură, menținerea interesului, în montare, chiar față de eroul tribulațiilor piesei, Molière. De altminteri, finalul „în doi": Bouton–Molière nu mai lasă nici o urmă de îndoială asupra importanței prestației actorului George Constantinescu, care conduce cu mână sigură înfruntarea concluzivă a spectacolului. Cu o parte rămasă în echivoc, *Cabala*... de acum a lui Vadász László administrează corect câteva dintre energiile artistice ale Teatrului „Tony Bulandra" din Târgoviște.

Teatrul „Tony Bulandra" Târgoviște – Cabala bigoților **de Mihail Bulgakov. Regia Vadász László. Scenografia Valentin Codoiu. Ilustrația muzicală: Bogdan Matei. Cu: Liviu Cheloiu *(Jean-Baptiste Poquelin de Molière),* Irina Melnic *(Madeleine Bejart),* Laura Vasiliu *(Armande Bejart),* Radu Câmpean *(Charles Varlet de La Grange),* Romul Moruțan *(Zacharie Moirron),* Iulian Ursu *(Philibert du Croisy),* George Constantinescu *(Jean-Jacques Boutton),* Sebastian Bălășoiu *(Ludovic cel Mare),* Vitalie Ursu *(Marchizul d'Orsigny),* Corneliu Jipa *(Arhiepiscopul Parisului),* Mara Opriș *(Marchizul de Lessdac, jucătorul de cărți)* Maria Nicola *(Bufonul regelui),* Adrian Anghel *(Părintele Bartolomeu),* Alexandru Anghel *(Fratele Putere),* Iulian Ursu *(Fratele Devotament),* Ana Maria Oglindă, RalucaBăbțan *(Membri ai Cabalei Sfintei Scripturi).* Data premierei: 26 noiembrie 2006.**

Cătălina PANAITESCU

Bârlad

Cu cărțile pe față

Deși nu cunoscusem trupa bârlădeană, înainte de plecare spre Teatrul „Victor Ion Popa" mă gândeam cu groază la producțiile prăfuite, ostentative și ridicole care constituie premiere sau spectacole în repertoriul unor teatre din provincie. Însă, am avut bucuria să descoper lucruri vii și savuroase, realizate de o echipă care cel puțin, își dorește să vorbească frumos și pe limba publicului.

Primul spectacol din microstagiunea prezentată a fost ***Richard al III-lea nu se mai face sau Scene din viața lui Meyerhold*** în regia lui Dorin Mihăilescu, text pus în scenă în premieră de profesoara sa, Cătălina Buzoianu, la Bulandra. Așa cum reiese din titlu, piesa conturează portretul lui Meyerhold surprins în postura sa de regizor, fiu, apoi tată, mentor de trupă și, așa cum a rămas în istorie, simbol al artistului oprimat de Putere. Mă îndoiesc că publicul bârlădean cunoaștea cine este protagonistul, nenorocirile destinului său și, cu atât mai puțin, principiile teoriei biomecanicii. De aceea, în mod justificat, regizorul Mihăilescu a optat în primul rând pentru claritate și coerență în discursul său, lăsând nuanțele și subtextul în plan secund. Un spectacol concis, cu început, mijloc și sfârșit, în care lumea a înțeles despre ce era vorba. Ceea ce, din punctul meu de vedere, reprezintă un câștig pentru teatrul și publicul din Bârlad și un omagiu adus prelecțiunilor populare junimiste în care se mai credea că teatrul contribuie la luminarea nației.

Consistența spectacolului a fost susținută și la nivel actoricesc. Marcel Anghel a creat un Meyerhold onest, credibil, uneori cu accente melodramatice în chinul lui de a răzbate ceața totalitarismului condusă cu sârg de Generalissim – un Stalin mecanizat și steril, bine deslușit de Sorin Gheorghe. De remarcat fost și Oana Tofan, în rolul Taniei, extraordinară prin naturalețea și șarmul scenic. Mai puțin reușită a fost tentativa de a ilustra constructivismul meyerholdian, pentru că nu s-a creat aceea sinergie scenică dintre actori și decorul înghesuit realizat de Sandu Maftei. La fel de stângace a fost ilustrația muzicală, un colaj neinspirat, care uneori ba nu se sincroniza, ba nu-și avea rostul. S-a încercat, nu s-a reușit. În ciuda scăpărilor (majoritatea de ordin tehnic), am asistat la un spectacol viu, cinstit și bine condus de trupa bârlădeană.

La întrebarea: „De ce ***Bolnavul închipuit***?" regizoarea Irina Popescu Boieru a motivat că este un text de care s-a simțit atrasă, care se potrivește foarte bine structurii echipei de actori, și, în același timp, răspunde cererii de comedie a publicului local. În același timp, regizoarea semnala lipsa unei dramaturgii contemporane de calitate, vulgaritatea pieselor contemporane și impasul economic al teatrului, care nu-și permite să plătească drepturi de autor. Deci, după buget...

Spectacolul a început cu greu. Lucrurile nu se legau și mai degrabă te puneau pe gânduri decât să nu mai poți de râs. Superpreocupat de sănătatea lui, Argan se află într-o continuă lamentare ba de una, ba de alta, ba de mai multe laolaltă – fapt ce caracterizează atât de bine societatea românească contemporană. Câtă văicăreală este în jurul nostru, aproape ne ia cu amețeală; câtă acțiune are loc, ne întrebăm și noi; iar cât de preocupați suntem de propria persoană... asta este evident și la Bârlad și oriunde altundeva în țară. Nădejdea, spun seniorii, stă în tineri.

Petronela ENE și Marcel ANGHEL în *Bolnavul închipuit*

Așa a fost și în cazul *Bolnavului*, pentru că salvarea, într-adevăr, a venit din partea actorilor tineri care au cadențat ritmul și au sporit culoarea reprezentației. Petronela Ene a creat o savuroasă Louison, iar George Sobolevschi un Thomas ironic și spiritual în zăpăceala lui. Marcel Anghel a avut încă odată sarcina de a susține și da greutate spectacolului, construind un Argan polivalent, când haios, oscilant și văicărit, când hotărât să descopere adevărul despre cei din jur. Tot dintre seniori, este de menționat Eudoxia Volbea care, în roluri de mame (în ambele spectacole) a ridicat ștacheta prin eleganță și naturalețe actoricească. În cele din urmă, binele

În prim-plan, Sorin GHEORGHE
în *Richard al III-a nu se mai face sau Scene din viața lui Meyerhold*

învinge – iar, după reacția publicului – oamenii au plecat mulțumiți acasă. Un decor elegant, neostentativ (scenografia și costumele: Marfa și Tania Axenti), actori talentați și consecvenți în rolurile lor, deci, a meritat, iar banii de bilete nu au fost irosiți.

În pofida unor minusuri tehnice (care, în ultima vreme, au ajuns să fie acceptate ca un dat în teatrul românesc, și nu înțeleg de ce) și interpretative, spectacolul și-a făcut datoria. A prezentat o poveste coerentă, într-o adaptare bine structurată, la care s-a râs, iar publicul a avut ocazia să-și revadă actorii favoriți din localitate. Însă, mai presus de orice, m-a bucurat onestitatea cu care s-au prezentat bârlădenii. Pe lângă problemele financiare, de personal, sau mai bine zis de lipsa personalului, lipsa textelor dramatice ș.a.m.d. – cartea lor de vizită a fost una directă și interesată să afle noutăți despre ce se mai scrie și face în lume. Iar concluzia mea este, că acolo unde există deschidere și o echipă care își dorește să facă lucruri de calitate, în ciuda lipsurilor de tot felul, se reușește.

Teatrul „Victor Ion Popa", Bârlad – Richard al III-lea nu se mai face sau Scene din viața lui Meyerhold **de Matei Vișniec. Regia: Dorin Mihăilescu. Scenografia: Sandu Matei. Cu: Marcel Anghel, Sorin Gheorghe, Dumitru Ciubotaru, Oana Tofan, Eudoxia Volbea, Gruia Novac jr., George Sobolevschi, Simon Salcă jr., Oana Pavalache, Irina Vrîncianu, Cătălina Rusu, Otilia Huzum. Data reprezentației: 24 noiembrie 2006.**

Teatrul „Victor Ion Popa", Bârlad – Bolnavul închipuit **de Molière. Regia: Irina Popescu Boieru. Scenografia: Marfa și Tania Axenti. Cu: Marcel Anghel, Lily Popa Alexiu, Oana Pavalache, Cătălina Rusu, George Sobolevschi, Eudoxia Volbea, Otilia Huzum, Simon Salcă jr., Sorin Gheorghe, Petronela Ene, Dumitru Ciubotaru, Gruia Novac jr. Data reprezentației: 25 noiembrie 2006.**

Luminița VARTOLOMEI

Operă

Opera Națională din București la a 85-a aniversare

Cu toate că primele consemnări referitoare la prezența pe teritoriul României a unor spectacole lirice (evident, susținute de către trupe străine aflate în turneu) datează încă din 1772, iar la 8 mai 1885, Compania „Opera Română", fondată la București de către compozitorul, dirijorul și profesorul George Stephănescu, oferea deja publicului autohton cea dintâi reprezentație cântată de artiști români în limba română (*Linda de Chamonix* de Gaetano Donizetti), înființarea în Capitală a unei asemenea instituții de Stat a avut loc abia în 1921, grație eforturilor depuse de către „Asociația artiștilor", aflată sub înaltul patronaj al Reginei Maria și condusă de un alt important compozitor, dirijor și profesor: Ion Nonna Otescu.

Ciudat este faptul că, deși documentele oficiale numesc nou-născuta instituție muzical-dramatică Opera Română, în 18 decembrie (adică la zece zile după inaugurarea lui publică) „Curierul Artelor" (cea mai importantă revistă de gen a vremii) consacra evenimentului o întreagă pagină, titrând cu majuscule de-o șchioapă: OPERA NAȚIONALĂ DE STAT; eroarea în cauză avea să se dovedească după 1989 a fi fost o veritabilă premoniție pentru titulatura actuală a unei instituții care pe timpul comunismului, după modelul sovietic, a mai purtat (o perioadă destul de îndelungată) și numele Teatrul de Operă și Balet. (Cum pe vremea aceea scena lirică bucureșteană se putea lăuda cu un număr record de excepționale voci bărbătești grave, prescurtarea „T.O.B." era interpretată – într-o cheie aparent glumeață, dar în realitate justificat orgolioasă – drept „Teatrul de Operă și Baritoni"!)

Cele opt decenii și jumătate care s-au scurs de la deschiderea primei stagiuni lirice de Stat au fost marcate de către prestigioasa instituție – aflată astăzi sub direcția

generală a scenografului Cătălin Ionescu Arbore – printr-o săptămână aniversară (1–8 decembrie 2006), cuprinzând nu numai spectacole, ci și o expoziție, o lansare de disc și o festivitate de omagiere a acelor artiști care au contribuit cu lunga și strălucita lor carieră la sporirea prestigiului Operei bucureștene.

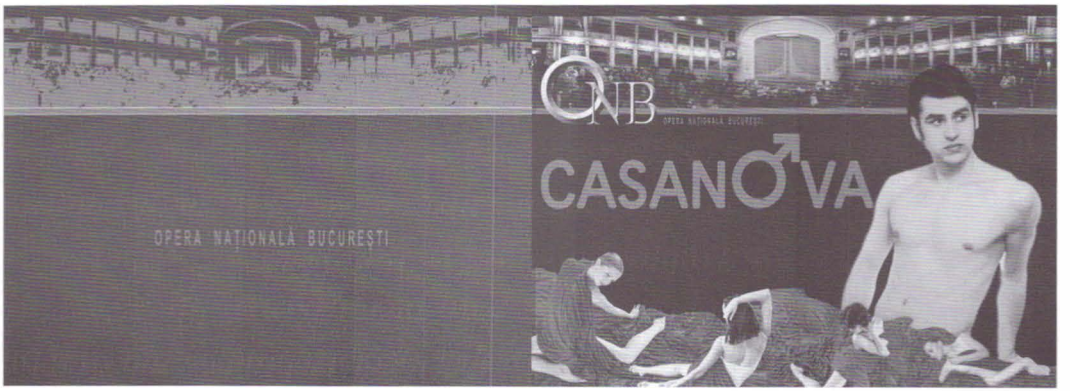
Cum George Enescu a fost cel ce a condus premiera inaugurală de acum 85 de ani și date fiind încurajările permanente de care s-au bucurat din partea lui compozitorii și interpreții români implicați pe scena bucureșteană în evoluția genului și a spectacolului liric, era firesc ca expoziția privind începuturile Operei Naționale București să poarte subtitlul „Sub semnul lui Enescu", chiar dacă acel *Lohengrin* de Richard Wagner prezentat la 8 decembrie 1921 a fost singurul spectacol de operă dirijat vreodată de către polivalentul nostru artist (printre altele, recunoscut și ca un important șef de orchestră, aplaudat atât în Europa cât și – sau poate mai ales – în America).

Eveniment organizat în parteneriat cu Muzeul Național „George Enescu" (director: conf. univ. dr. Laura Manolache; muzeografi: Constantin Drăgoi și Cristina Andrei; conservatori: Nella Modrea și Rodica Danteș) – instituție care, către sfârșitul aceleiași luni decembrie, avea să-și sărbătorească și ea, printr-o altă acțiune de anvergură, cinci decenii de activitate –, expoziția aceasta a cuprins documente aflate nu numai în arhivele proprii, ci și în colecțiile personale Zeno Vancea, Sabin Drăgoi, Anca Florea și Eduard Niculescu, ilustrând (cu afișe și anunțuri de presă, cu partituri și programe de sală, cu scrisori și cronici, cu desene și fotografii, cu schițe de decor și cu costume autentice) toate titlurile românești de operă sau de balet intrate în repertoriul teatrului până la 22 septembrie 1958.

Premiera românească a lui *Oedip* a constituit astfel pilonul de legătură cu anterioara expoziție realizată în aceeași organizare, astă toamnă, spre a reuni toate montările create în lumea largă cu opera lui Enescu, în cei 80 de ani care au trecut de la istorica reprezentație pariziană din 13 martie 1936. În timp, beneficiind de contribuția substanțială a criticului muzical Anca Florea (din a cărei amplă cercetare istorică despre *Opera Română* au fost tipărite anul acesta două noi impunătoare volume, referitoare la *Deceniul cinci. 1961–1971*), conlucrarea celor două organisme culturale va oferi cu siguranță publicului bucureștean posibilitatea de a trece în revistă și restul principalelor evenimente lirice și coregrafice de până azi.

Precedată de lansarea unui CD cu dublă însemnătate – ca document artistic și istoric totodată –, ce cuprinde opera *Samson și Dalila* în interpretarea acelor mari artiști prea timpuriu trecuți în eternitate care au fost mezzosoprana Elena Cernei și tenorul Ludovic Spiess, decernarea diplomelor de excelență și a plachetelor omagiale a făcut să se perinde pe scenă (sau măcar să fie numiți, dacă din diverse motive nu au putut fi prezenți) nu mai puțin de nouă foști conducători ai Operei (în frunte cu aceia care, în calitate de directori generali, au condus-o succesiv într-una dintre epocile sale de glorie: muzicologul Petre Codreanu și scriitorul Mircea Horia Simionescu), opt dirijori, regizori sau scenografi (Paul Popescu, Constantin Petrovici, Hero Lupescu și Hristofenia Cazacu ar fi cei mai importanți), patruzeci și nouă de cântăreți (inegalabilul Nicolae Herlea dominând întregul grup cu statura sa valorică de adevărat Artist al Poporului) și patruzeci și patru de balerini (printre care stele de primă mărime precum Ileana Iliescu, Elena Dacian, Alexa Mezincescu și Ion Tugearu – ultimii doi onorând scena bucureșteană și în calitatea lor de coregrafi).

Două reprezentații cu *Nunta lui Figaro* (montare lansată în premieră chiar cu acest prilej) și câte una cu *Madama Butterfly, Spărgătorul de nuci* și *Manon Lescaut* au completat în chip fericit manifestările artistice prin care Opera Națională din București și-a sărbătorit cea de a 85-a aniversare.



Plicticoasa aventură

Probabil că numai din pricina unei greșite înțelegeri a modestiei de către principalii realizatori ai premierelor din ultima vreme, programele de sală ale Operei Naționale din București nu conțin nici un fel de informații asupra carierei acestora; or, utile chiar și atunci când este vorba despre artiști cu vechi state de serviciu pe scenele românești (căci – nu-i așa? – întotdeauna vor exista printre spectatori cel puțin câțiva aflați abia la începutul „profesiunii" lor de iubitori ai genului liric sau/și coregrafic, pentru care totul, toți și toate sunt încă noi și necunoscute), prezentările cât mai detaliate (de la vârstă și studii până la creații și distincții) devin indispensabile în ceea ce-i privește pe debutanți.

Altminteri, de unde ar putea afla publicul cine este și ce-a mai făcut în domeniul său de manifestare – de pildă – coregrafa Monica Fotescu Uță, autoarea „aproape totală" (din moment ce semnează deopotrivă și regia, și libretul, ba chiar a contribuit, alături de dirijorul Tiberiu Soare, și la alcătuirea coloanei sonore) a baletului ***Casanova?*** Iar dacă spectatorii cu ceva experiență îi pot asocia numele cu acelea ale balerinilor Cristina Uță și Mihai Fotescu, cine le-ar putea garanta faptul că apropierea în cauză este datorată unei înrudiri efective, iar nu unei simple coincidențe?

În condiții grafice deosebit de elegante, ilustrat cu fotografiile din repetiții ale lui Egyed Ufó Zoltán (care însă nu prea sugerează că ar fi desprinse dintr-un balet, iar unele dintre ele sunt atât de „artistic" prelucrate, încât scenele originare nici nu mai pot fi identificate), programul oferă nu numai relatarea libretului inspirat din volumul *Povestea vieții mele* de Giacomo Girolamo Casanova de Seingalt, ci și adevărul istoric al existenței acestui personaj real, ridicat la rangul de mit; și – tot astfel – nu numai enumerarea celor mai importante spectacole și filme consacrate lui din 1945 și până în 2005, ci și cuvântul coregrafei și acela al dirijorului despre actuala montare. Ba chiar îi sunt furnizate publicului portretele compozitorilor Jules Massenet și Gustav Mahler, din ale căror opus-uri a fost extrasă și înjghebată partitura baletului (pe care, sub bagheta lui Tiberiu Soare, orchestra Operei o cântă surprinzător de bine, raportându-se în chip profesionist la dificultățile specifice unui simfonism evoluat). Iar dacă Mozart nu se bucură de același tratament din partea realizatorilor programului de sală, pe semne că aceasta se întâmplă atât deoarece

se presupune că el este suficient de bine cunoscut tuturor spectatorilor, cât și pentru că apariția muzicii sale în economia baletului este cantitativ infimă (doar un *Menuet*) și calitativ incongruentă stilistic (sonor, dar și vizual, căci momentul în cauză aparține altui coregraf – Xin Peng Wang –, despre care iarăși nu ni se spune nimic...).

Neștiind ce-a fost mai întâi – libretul sau colajul sonor –, mi-e greu să decid cine se face vinovat pentru monotonia exasperantă a acestui balet, conceput ca o suită neîntreruptă și interminabilă de *adagio*-uri, frumos (chiar dacă deloc original) desenate coregrafic, dar total lipsite de orice preocupare pentru juxtapunerea lor într-o construcție cât de cât dramatică. În scenografia (ca de obicei) plastică și funcțională a Vioricăi Petrovici, dar cu lumini sărace și terne, fabuloasa viață a lui Casanova se desfășoară trenant, muzica lentă și interiorizată anihilându-i sistematic impactul loviturilor de teatru care au făcut din cavalerul italian cel mai fascinant aventurier al secolului XVIII. Înlănțuirea întâmplărilor extraordinare pe care bătrânul *Casanova* (Cristian Crăciun) le trece în revistă, în vreme ce-și scrie memoriile, se transformă astfel în duetul tânărului *Casanova* (Ovidiu Matei Iancu) când cu femeile iubite (Corina Dumitrescu, Oana Popescu, Gabriela Popovici, Adela Crăciun, Mihaela Gheorghișor, Raluca Radu), când cu năluca mângâietoare a *Mamei* (Mădălina Slăteanu) sau cu aceea terifiantă a *Vrăjitoarei* (Gabriela Mocanu), dar prea arareori cu bărbații întâlniți, fie ei rivali sau aliați (Antonel Oprescu, Virgil Ciocoiu și Gigel Ungureanu – un balerin deosebit de talentat, care curând după premieră avea să-l interpreteze și el pe eroul titular).

Extrem de solicitant prin întinderea unui balet în două acte care îi pretinde o prezență în scenă aproape continuă și permanent activă, rolul lui Casanova este din păcate lipsit de strălucirea virtuoză pe care interpreții lui ar merita-o, astfel încât aventura coregrafică a ilustrului personaj se dovedește mai degrabă plicticoasă.

Opera Națională din București – Casanova. **Libretul, regia și coregrafia: Monica Fotescu Uță. Scenografia: Viorica Petrovici. Muzica: Jules Massenet și Gustav Mahler. Cu: Ovidiu Matei Iancu *(Casanova tânăr)*, Cristian Crăciun *(Casanova bătrân)*, Gigel Ungureanu *(Bernis)*, Corina Dumitrescu *(Manon)*, Oana Popescu *(Christina)*, Gabriela Popovici *(Henriette)*, Adela Crăciun *(Morissini)*, Mihaela Gheorghișor *(Charpillon)*, Mădălina Slăteanu *(Mama)*, Gabriela Mocanu *(Vrăjitoarea)*, Antonel Oprescu *(Edmond)*, Virgil Ciocoiu *(Contele)*, Raluca Radu *(Contesa)*, Denis Vezetiu *(Eduard)*, Beatrice Șerbănescu *(Mama Christinei)*, Ștefan Popovici Șachim *(Giacometto)*. Data premierei: 12 noiembrie 2006.**

Evadarea din rutină

Vechiul teatru liric al oraşului de sub Tâmpa, splendid renovat până în cele mai ascunse unghere ale sale şi înzestrat cu o modernă instalaţie de titrare simultană, a găzduit până către sfârşitul lunii noiembrie Festivalul cu care Opera din Braşov îşi ademeneşte şi îşi răsfaţă în fiecare toamnă publicul statornic şi entuziast, venit pentru astfel de evenimente atât din localitate, cât şi din zonele învecinate.

Final şi totodată punct culminant al şirului de spectacole extraordinare, premiera operei ***Lucia di Lammermoor*** avea să ocupe nu una, ci două seri, egale ca interes prin faptul că distribuţiile lor erau total diferite. Ca întotdeauna când regizează noile montări ale teatrului, pe care îl conduce în calitate de director general, Cristian Mihăilescu îşi întrebuinţează echipa solistică la maxima ei capacitate: acum – de pildă – majoritatea rolurilor au înscrise pe afiş câte patru (sic!) nume de cântăreţi, un singur personaj limitându-se doar la două ipostaze interpretative. Pentru prima dată însă (bănuiesc că în lumea largă, nu numai aici!) premiera s-a bucurat şi de două versiuni dirijorale, conducerea ei muzicală fiind asigurată alternativ de către Traian Ichim şi Dorel Munteanu.

Deşi – din păcate – n-am putut asista decât la prima dintre reprezentaţii, pot să dau crezare acelora care mi-au spus că a doua a fost şi mai reuşită... Măcar pentru faptul că instrumentiştii îşi vor fi consumat în cea dintâi emoţiile care i-au făcut să înceapă destul de şovăielnic uvertura operei lui Gaetano Donizetti; căci, deja, paginile următoare ale partiturii vorbeau despre soliditatea construcţiei muzicale edificate sub bagheta lui Traian Ichim: precizia şi promptitudinea atacurilor asigura

În prim-plan, Valentina MĂRGĂRAŞ

perfecta sincronizare a orchestrei cu evoluțiile vocale – fie ele solistice, de ansamblu (minunat, „Sextetul" din actul al II-lea!) sau corale (pregătite de Jean Marie Juan, ele demonstrează progresul de-a dreptul spectaculos pe care l-a înregistrat în ultimul timp acest important compartiment al instituției) –, iar flexibilitatea dinamică a formației permitea stabilirea unui echilibru ideal între planurile sonore. (Mai exact, vreau să spun că nici o clipă, aici, instrumentele nu au acoperit vocile, așa cum din nefericire în vremea din urmă se cam întâmplă la Opera din București...)

Echilibrul a guvernat de altminteri și raporturile dintre soliști, chiar dacă glasul puternic al sopranei Valentina Mărgăraș *(Lucia)* nu are și lejeritatea cristalină pe care coloratura rolului titular o cere, iar acela strălucitor al tenorului chinez Yang Bo *(Edgardo)* ar mai putea fi cizelat în ceea ce privește emisia (cam deschisă, după gustul meu), și chiar dacă glasul frumos timbrat al basului Dan Popescu *(Raimondo)* este uneori nesigur în ceea ce privește intonația, iar acela puternic al tenorului Daniel Vâlcoci *(Arturo)* intonează încă școlărește fiecare notă, nereușind să le lege pe toate în fraze expresive. Dotați cu voci de bună calitate și cu o bună știință a cântului, baritonul Valentin Marele *(Enrico),* tenorul Mihai Irimia *(Normanno)* și mezzosoprana Sonia Hazarian *(Alisa)* se situează pe un același înalt palier valoric, cu toate că partiturile pe care le susțin sunt de calibruri foarte diferite ca întindere, dificultate și importanță în economia muzicală a spectacolului.

De o simplitate surprinzătoare la un cuplu de creatori îndeobște preocupat să născocească noi și neașteptate detalii care să completeze luxuriant imaginea scenică schematic propusă de libret și subtil sugerată de muzică, regia lui Cristian Mihăilescu și scenografia Vioricăi Petrovici închid întreaga tragedie a *Miresei din Lammermoor* (titlul romanului de Walter Scott care l-a inspirat pe libretistul Salvatore Cammarano) în decorul unic al castelului Ravenswood, cu pereții săi drepți, reci și întunecați ridicându-se nemăsurat în văzduh și lăsând astfel să se întrezărească cu greu un petic de cer, a cărui lumină schimbătoare reflectă stările sufletești ale personajelor. În puternic contrast cu zidurile sumbre, costumele doamnelor de la curte exacerbează cromatica violentă și mai ales luciul metalului, ce apare mai cu măsură (dar mai cu rost!) și în armurile cavalerilor; peste toate, tartanele cadrilate în culorile clanurilor rivale impun nota indispensabilă de autenticitate scoțiană.

Cenușiul pietrei se regăsește și în singurele două piese care particularizează locul acțiunii: fântâna și masa, încărcate în această montare cu valori simbolice de invenție regizorală proprie, evidențiate cu rafinament prin jocul scenic. Astfel, Fântâna Sirenei, în care cândva și-a găsit sfârșitul soția unuia dintre strămoșii familiei Lammermoor și care o fascinează pe descendenta acesteia, devine altarul de logodnă deasupra căruia Lucia și Edgardo își jură credință; la rândul ei, masa pe care nefericita eroină este silită ca, încălcându-și cuvântul dat, să semneze contractul de căsătorie cu Arturo, va închipui fântâna pentru mintea tulburată a Luciei, apoi se va preface în monumentul funerar al familiei Ravenswood și, în cele din urmă, va redeveni altar, dar pentru sacrificiul vieții lui Edgardo.

Yang Bo joacă extrem de convingător momentul în care află despre groaznicul sfârșit al Luciei; păcat doar că în scena propriei sale morți se dovedește anormal de stângaci: deși gestul lui sinucigaș este ascuns privirii spectatorilor de către cercul curtenilor care încearcă să-l oprească (idee regizorală inedită, de mare efect dramatic), pare greu de crezut că eroul nu și-a înfipt pumnalul în inimă (cum limpede precizează didascalia momentului respectiv: *„trae rapidamente un pugnale e se lo immerge nel cuore"),* ci... sub centură, unde își apasă mâna stângă până în clipa

când, cu un ultim efort (nici acesta foarte convingător), se ridică spre a se prăbuși definitiv pe mormântul părinților săi.

În schimb, „Aria nebuniei" – centru de greutate al operei lui Donizetti și totodată probă de foc pentru cântăreață și regizor deopotrivă – este concepută și interpretată în spiritul unei veridicități artistice admirabile (cu o mișcare pe cât de firească, pe atât de emoționantă), Valentina Mărgăraș demonstrând aici indiscutabile calități de tragediană, pe care reacția sa la lovitura de trăsnet a scrisorii ticluite le lăsa să se întrevadă încă din actul precedent.

Asumându-și dificila misiune de „a salva un personaj-simbol din cea mai cumplită temniță a artei: închistarea în canoane" (cum mărturisește în programul de sală al spectacolului), Cristian Mihăilescu a reușit din nou să evadeze din rutina montărilor unei opere ce se joacă pretutindeni, de peste 170 de ani (*Lucia di Lammermoor* s-a reprezentat pentru prima dată la 26 septembrie 1835, la Teatrul „San Carlo" din Neapole).

Opera din Brașov – Lucia di Lammermoor. **Muzica: Gaetano Donizetti. Libretul: Salvatore Cammarano. Regia: Cristian Mihăilescu. Scenografia: Viorica Petrovici. Coregrafia: Nermina Damian. Conducerea muzicală: Traian Ichim. Maestru de cor: Jean Marie Juan. Cu: Valentina Mărgăraș *(Lucia),* Yang Bo *(Edgardo),* Valentin Marele *(Enrico),* Dan Popescu *(Raimondo),* Daniel Vâlcoci *(Arturo),* Mihai Irimia *(Normanno),* Sonia Hazarian *(Alisa).* Data premierei: 25 noiembrie 2006.**

„Nebunia" multinațională

Lansată de Ziua Națională a României, premiera spectacolului ***Nunta lui Figaro*** a fost destinată a se încadra manifestările cuprinse în săptămâna festivă prin care Opera bucureșteană și-a marcat împlinirea a 85 de ani de existență ca instituție de Stat. Sub semnul aniversărilor mozartiene s-a desfășurat de altfel, pe prima scenă lirică românească, întregul 2006: dacă în ianuarie (la 250 de ani de la nașterea lui Wolfgang Amadeus) seria noilor producții ale teatrului se deschidea cu *Cosi fan tutte*, în decembrie (la 215 de ani de la moartea compozitorului) un minifestival avea să reunească, sub baghetele unor dirijori de peste hotare, și cele trei titluri ale autorului aflate de mai multă vreme în repertoriu: *Răpirea din serai, Don Giovanni* și *Flautul fermecat*. Evident, invitarea artiștilor străini anticipa totodată circulația mai intensă și mai largă a valorilor culturale pe care este de sperat ca, după 1 ianuarie 2007, intrarea României în Uniunea Europeană să o favorizeze și să o stimuleze.

Premiera însăși constituie un veritabil manifest pentru creația artistică multinațională, căci dirijorul David Crescenzi este italian (dar de patru ani trăiește la Timișoara) și regizorul Alexander Rădulescu vine din Germania (dar s-a născut în România), iar pe afișul celor două distribuții figurează nu mai puțin de 14 bursieri (5 români, 3 sârbi, 2 albanezi și câte unul din Bulgaria, Croația, Republica Moldova și Ucraina) ai CEE Musiktheater, asociație germano-austriacă prin a cărei acțiune a prins viață proiectul coordonat de către dna Annelie Fritze, ce mai are încă doi importanți susținători: Opera din Timișoara și American Express.

Totuși, nu mă sfiesc să afirm că meritul cel mai de seamă în reușita acestei montări datorate aproape exclusiv unor oameni foarte tineri (căci implicarea maestrului Stelian Olariu este minimă, dată fiind contribuția aproape insignifiantă

pe care partitura o solicită corului) îl are o artistă care tocmai şi-a serbat două decenii de activitate în cadrul Operei bucureştene: Adriana Urmuzescu. Decorul unic creat de către talentata scenografă se constituie dintr-un singur element: o uriaşă pictură de epocă (frescă sau tapet, decorând zidurile interioare ale castelului de lângă Sevilla al Contelui Almaviva), străpunsă de câteva uşi secrete şi alcătuită din trei panouri ce se pot roti independent în jurul câte unui ax vertical, pentru a delimita şi sugera – în funcţie de unghiul ales – mereu alte spaţii de joc. Surpriza ingenioasei soluţii este pe parcurs amplificată, atât prin folosirea scenei turnante pentru panoul central (care aduce astfel cu sine mobilierul specific diferitelor încăperi), cât şi prin răsfrângerea imaginii personajelor în oglinda ce căptuşeşte fiecare panou în parte; dar – din nefericire – efectul ei este şi diminuat câteodată, printr-o utilizare abuzivă, atunci când „pereţii" respectivi se învârtesc (singuri ori împinşi de către eroii înşişi) fără nici un rost.

Fără rost este şi faptul că, încă de la primele acorduri ale operei, Suzana înaintează la rampă, rămânând apoi înţepenită acolo până la izbucnirea aplauzelor adresate dirijorului şi orchestrei; după cum se vede, deschiderea cortinei încă din primul moment al spectacolului (sau chiar absenţa ei, în alte cazuri) a devenit pe scenele noastre o modă ce tinde să se transforme într-o veritabilă... molimă, afectându-i grav pe regizorii care (ca în situaţia de faţă) habar n-au totuşi cum să vizualizeze uvertura, chiar dacă apoi, pentru ilustrarea acţiunii propriu-zise, mai găsesc câte ceva personal de spus.

Personală, aici, este exacerbarea erotismului, care poate că nu i-ar deranja pe spectatorii de azi, poate că nu l-ar fi supărat nici pe compozitorul Mozart, poate că nu l-ar fi scandalizat nici pe libretistul Lorenzo da Ponte şi poate că nu l-ar fi revoltat nici pe autorul comediei inspiratoare – Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais –, dacă unele dintre gesturile cu încărcătură sexuală explicită n-ar contrazice flagrant

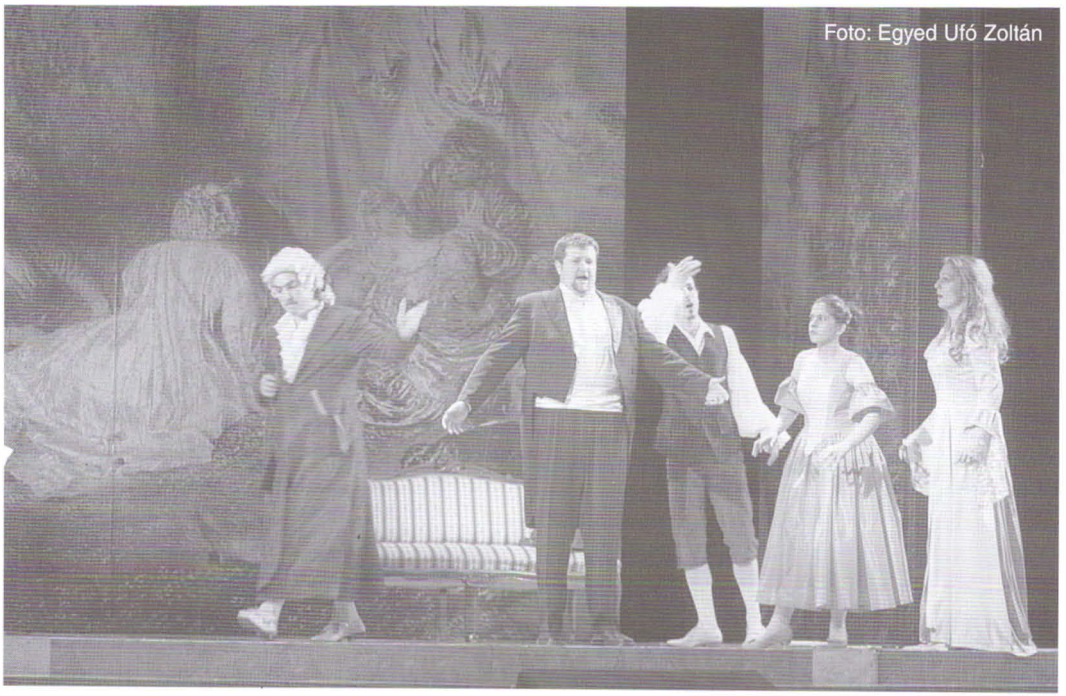


Foto: Egyed Ufó Zoltán

psihologia personajelor, așa cum este ea exprimată prin cuvinte și – în special! – prin muzică. (Pentru că – nu-i așa? – cuvintele mint uneori, dar muzica dezvăluie întotdeauna esența celor mai ascunse gânduri și sentimente.) Ciudat, acest dispreț pentru adevărul partiturii din partea unui artist care s-a format inițial ca violonist... Mai ales că, la un moment dat, desconsiderarea textului mozartian ia o formă extremă, ce a determinat-o pe o spectatoare aflată în primele rânduri să se ridice și să iasă, trecând pe lângă Figaro, care, coborât în public, desfigura una dintre cele mai frumoase arii ale operei („*Aprite un po' gli occhi*"), interpretând-o... în dialog cu dirijorul (care nici măcar n-avea o voce cât de cât educată pentru belcanto)!

Demnă de cel de-al doilea titlu propus de către opus-ul mozartian (*Le nozze di Figaro* ossia *La folle giornata*), montarea foarte dinamică a lui Alexander Rădulescu este foarte aproape de „nebunia" zilei în care are loc *Nunta lui Figaro*: regizorul îi face pe interpreți să intre și să iasă prin cele mai neconvenționale locuri (sala, fosa sau cușca sufleurului) și să cânte în cele mai ciudate și mai dificile poziții, dar exagerează din nou atunci când introduce gesturi de o violență gratuită în relațiile Contelui cu Don Basilio (pe care nu se știe din ce motiv și în ce scop, măturând scena cu el, Almaviva îl brutalizează într-un hal fără de hal) și cu Barbarina (pe care, cu arma în mână, o răpește în văzul tuturor, spre a o viola). În fine, nici „actualizarea" bruscă a tuturor personajelor, în finalul operei, nu mi se pare a fi de cel mai bun gust – mai ales că maniera aceasta de a sublinia eternitatea capodoperelor prin demonstrații ostentative (concepute parcă pentru un public de tot sărac cu duhul) este deja răsuflată, chiar și pe scenele noastre lirice...

Calitatea principală a demersului regizoral o constituie însă, până la urmă, experiența *scenică* deosebit de profitabilă pentru evoluția unei admirabile echipe de tineri cântăreți, similar înzestrați din punct de vedere *actoricesc* și pe care doar valoarea lor *muzicală* (independentă de mărimea și importanța rolului deținut) îi plasează (după opinia mea) în următoarea ordine ierarhică: tenorul timișorean Gergely Nemeti (*Don Basilio*), mezzosoprana bulgară Andreana Nikolova

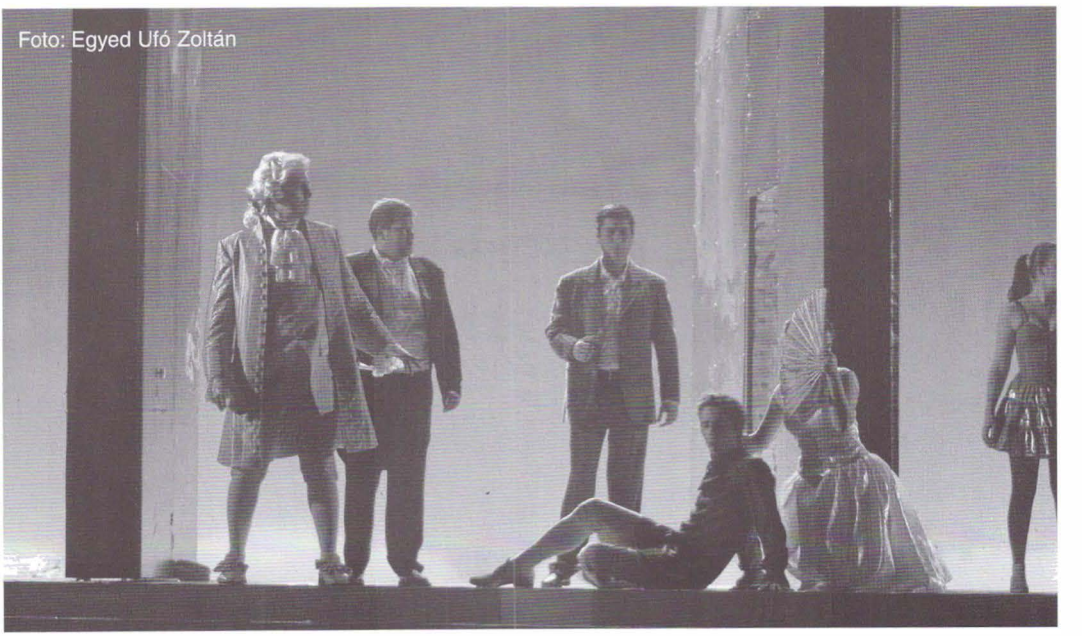


Foto: Egyed Ufó Zoltán

(*Marcellina*), basul bucureştean Ionuţ Pascu (*Figaro*), soprana vieneză (adică... de la Opera de Stat din Viena) Laura Tătulescu (*Suzana*), soprana bucureşteancă Simonida Luţescu (*Contesa*), mezzosoprana albaneză Vikena Kamenica (*Cherubino*), baritonul bucureştean Florin Simionca (*Contele*), basul moldovean (adică... din Republica Moldova) Iurie Maimescu (un *Don Bartolo* pe care, din păcate, machiajul n-a reuşit să-l îmbătrânească suficient), basul bucureştean Vasile Chişiu (*Antonio*) şi soprana albaneză Eriona Gjyzeli (*Barbarina*).

Nelipsită de câteva inexplicabile decalaje între voci şi instrumente, conducerea muzicală exercitată de dirijorul David Crescenzi s-a bazat deopotrivă pe precizia unei orchestre care a cântat de nenumărate ori partitura mozartiană după reluarea din 2000 a vechii montări aparţinând regizorului Hero Lupescu şi pe siguranţa unor cântăreţi care îşi stăpânesc cu egală măiestrie glasul şi partitura.

Opera Naţională din Bucureşti – Nunta lui Figaro. **Muzica: Wolfgang Amadeus Mozart. Libretul: Lorenzo da Ponte. Regia: Alexander Rădulescu. Scenografia: Adriana Urmuzescu. Conducerea muzicală: David Crescenzi. Cu: Ionuţ Pascu *(Figaro),* Laura Tătulescu *(Suzanna),* Florin Simionca *(Contele),* Simonida Luţescu *(Contesa),* Vikena Kamenica *(Cherubino),* Andreana Nikolova *(Marcellina),* Gergely Nemeti *(Don Basilio),* Iurie Maimescu *(Don Bartolo),* Vasile Chişiu *(Antonio),* Eriona Gjyzeli *(Barbarina).* Data premierei: 1 decembrie 2006.**

Oltiţa CÎNTEC

... Dramaturgie

Argument dramatIS

O suită de spectacole-lectură realizate pe texte de tineri autori ieşeni, asta şi-a propus şi urmăreşte cu program proiectul **dramatIS,** iniţiat şi coordonat de subsemnata, sub „pălăria" instituţională a Teatrului „Luceafărul" din Iaşi. Scopul e promovarea unui detaşament de scriitori care trudesc şi în câmpul dramaticului, dar care, din variate circumstanţe, sunt aproape necunoscuţi în urbea unde activează. E un paradox al culturii române, acesta de a fi mai popular aiurea decît printre ai tăi, paradox, din nefericire, perfect aplicabil şi subiecţilor din *dramatIS*. Criteriile selecţiei sunt simple şi transparente: tineri autori, texte de valoare. Stagiunea 2006–2007 îi aduce pe afişul *dramatIS*-ului pe Dan Lungu, Lucian Dan Teodorovici, Cătălin Mihuleac şi Florin Lăzărescu. Patru prozatori care cochetează, iată, şi cu scriitura dramatică, dar care au rămas la o distanţă nefirească de lumea teatrului căreia îi vorbesc. Proiectul a păşit cu dreptul: ***Nuntă la parter*** de Dan Lungu a atras un public numeros, peste cele mai optimiste aşteptări la un asemenea gen de reprezentaţie care se adresează unui segment de nişă, de oameni interesaţi de teatru ca specialişti. A fost o premieră şi din alt punct de vedere: debutul unui spectacol-lectură realizat în „dulcele târg". Prezent la faţa locului, împricinatul Dan Lungu şi-a savurat textul, recunoscând reuşita.

Pentru a învinge efemerul, *dramatIS* se va finaliza cu un volum colectiv, bilingv (româno-englez). Toate cele patru piese lansate la lectură vor constitui o antologie. Căutăm editor interesat!

Proiectul va avea şi o extensie ; va continua în toamnă, cu un atelier de creaţie „Vreau să fiu dramaturg". Aspiranţii la statutul de dramaturg vor deprinde taine de la protagoniştii *dramatIS*, de la teoreticieni şi îşi vor exersa talentul în drafturi de piese pentru tineret, pe tema drogurilor şi a luptei împotriva consumului de droguri. Căutăm aspiranţi!

Clubul dramaturgilor

În urmă cu 3 ani, din iniţiativa criticului de teatru Mircea Ghiţulescu, lua fiinţă un cenaclu al scriitorilor de teatru: **Clubul dramaturgilor**. Au fost prezentate în premieră absolută zeci de piese, în lectura a sute de actori, uneori de talia lui Mircea Albulescu, George Mihăiţă, George Mottoi, Constantin Cojocaru, Mihai Dinvale, Virginia Mirea, Ion Haiduc, Victoria Cociaş, Alexandru Repan. Scopul acestor întâlniri este acela de a pune faţă în faţă dramaturgul cu publicul său, în prima formă pe care o ia textul de scenă: *spectacolul-lectură*.

La întâlnirea de luni, 18 decembrie, Clubul dramaturgilor a decernat premiul **Piesa Anului 2006,** de fapt, este vorba despre două premii şi o menţiune. Pentru comedie a fost premiat textul ***Maşina de scărpinat*** de Ştefan Mitroi, pentru dramă ***Gaura neagră*** de Constantin Popa Venerus, iar menţiunea a revenit piesei ***Caşalotul*** de Emil Mladin.

Ultimul spectacol-lectură din acest an, a fost ***Dumnezeu nu vine niciodată la întâlnire*** de Ioan Drăgoi, regia Mihai Lungeanu, cu Constantin Cojocaru, Cristian Iacob, Liliana Pană, Ionuţ Chivu, Tatiana Iekel, Violeta Berbiuc. Un spectacol unde tensiunea psihologică a situaţiei este mai importantă decât efectele dramatice şi artificiile de limbaj. Trei tineri intră în contact, la început prin intermediul internetului, apoi direct, cu liderul spiritual al unei secte. Toate decepţiile anterioare devin slăbiciuni prin care pot fi manipulate. Personajele sunt pregătite pentru sacrificiul suprem: sinuciderea.

Cu ocazia decernării premiilor a fost lansat ultimul număr pe acest an al revistei *Drama*.

CARTEA DE TEATRU

Constantin PARASCHIVESCU

Aventura cronicarului captivant

Culegere de cronici să fie cartea Marinei Davîdova intitulată ***Sfârșitul unei epoci teatrale,*** publicată la Editura Nemira din inițiativa directorului Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, Constantin Chiriac? Numai cronici? Așa s-ar părea, dacă luăm în considerare partea cea mai cuprinzătoare a volumului, de trei sute douăzeci de pagini din aproape trei sute nouăzeci, numită „Portrete" și „Caleidoscop". Dedicată realizatorilor, cu unul sau mai multe spectacole luate în discuție, ele sunt, totuși, grupaje de cronici, de comentarii, din care autoarea extrage particularități distincte, preferințe, dominante de stil, ce alcătuiesc autentice profiluri artistice. Dar fiecare comentariu, fiecare cronică, e o inedită narațiune și un incitant eseu, prin care autoarea însuflețește și discerne aventura teatrală contemporană rusă, cu un ascuțit simț al lucidității și o surprinzătoare capacitate de asocieri, crae fac lectura seducătoare ca un roman bun. „Pe scenă, ca de altfel și în viață, ea vede și aude exact ceea ce are în fața ochilor", remarcă o cunoscătoare și socoate că vocația și bucuria ei cea mare e să gândească. Limpede și cu forță, e de părere cea care semnase postfața ediției originale, Inna Soloviova, într-un fel de radiografie a „minții frumoase".

În prima parte, restrânsă numeric, pe cincizeci și ceva de pagini, Marina Davîdova face un fel de radiografie a condiției teatrale ruse de după desovietizare, cu câteva particularități interesante. Anume că „în epoca socialismului târziu, Rusia nu era literaro-centristă, ci teatralo-centristă", caz în care rețeaua teatrală „lega, la fel de bine ca Internetul, imperiul imens, răspândit pe o uriașă suprafață de uscat". Apoi, includerea în context mondial a teatrului rusesc, încă insuficient conștientizată. În dublă accepțiune. „Ce știam noi despre teatrul «de dincolo»? Nimic, nici măcar din auzite. Și o întrebare la fel de interesantă: ei știau ceva despre noi?". La fel, constatarea că teatrul a înlocuit cândva, cu stângăcie, societatea civilă, dar în vremurile de libertate n-a devenit parte organică a ei; „După ce au dispărut condițiile jocului de-a v-ați ascunselea cu autoritățile, a dispărut și patosul politic și public". În fine, izolaționismul propriu-zis a teatrului afectat de noua dramaturgie, care, ca o pilulă amară, a venit cu înclinația de a spune lucrurilor pe nume și a promova ca valori autenticitatea trăirilor și sinceritatea exprimării. Cu tributul plătit acum, dependent și de realitate, prin care eroul plăsmuit încetează să mai fie creatorul propriului destin, ci un fel de pion la discreția tuturor circumstanțelor, făpturi create de mediul înconjurător, care nici nu mai sunt eroi, ci doar nume, personaje. „Suntem lipsiți de posibilitatea de a le admira sau de a fi îngroziți de ele. Nu putem decât să le simțim, să le compătimim, să strângem din umeri: fir-ar să fie, în ce hal i-a sucit, cum i-a distrus mediul ăsta ticălos!". Admirabilă e francheța Davîdovei, care nu-și reprimă reacția de a huidui, alături de alți spectatori, în Germania,

un spectacol, sau de a trece peste tentația de a părăsi altul, amalgam de figuri și acțiuni bizare – cu negri, chinezi, homosexuali, nebună cu cățel, boschetar, haită de câini, exhibiție pe o panglică suspendată de stânci, balet, orchestră, fete ce se apucă să cânte din senin Mozart. „Te uiți și nu-ți vine a crede", zice autoarea cu toată sinceritatea. „De ce sunt obligat eu, care sunt un om atât de sensibil, să privesc la toate astea? Și măcar de-aș fi obligat... Pot și vreau să mă uit. Îmi place. Nu mă irită acest amestec monstruos. Această bulibășeală". Disponibilitate la diversitate!

Ne regăsim în multe aspecte consemnate aici, multe tendințe ne sunt proprii, ne definesc și nouă viața teatrală, le sesizăm, le comentăm, le admirăm, le combatem. Și la noi unii spectatori pleacă de la o reprezentație, și la noi critica e împărțită în susținători și contestatari. Unii fanatici și din snobism, alții numai refractari. Simptomul maladiv pe care îl menționează Davîdova privind lipsa unor mari personalități în activitatea teatrală rusă ne surprinde oarecum și nu-l regăsim la noi, unde, slavă Domnului, ne bucurăm de prezențe remarcabile din generații vârstnice și tinere. Recursiul sintetic pe un deceniu și jumătate de transformări și contraste, de înnoiri și explorări îndrăznețe, se încheie lucid și generos, punctând un stadiu de evoluție. „Trăim la capătul unei minunate epoci teatrale. Suntem martorii apusului ei. Nu ne rămâne decât să ne consolăm cu gândul că apusurile sunt, câteodată, uimitor de frumoase".

Șaptesprezece portrete de realizatori și treizeci și șase de subiecte privind realizatori, tendințe și instituții, cuprins în „Caleidoscop", alcătuiesc un buchet de consemnări aplicate ce nu se poate evalua decât integral, ca o călătorie fascinantă în lumea ficțiunii, privită analitic și polemic cu deosebit simț al observației și discernământ. Și cum stilul autoarei este accesibil și cuceritor, remarcăm contribuția exemplară a traducătoarelor Maria Dinescu și Magdalena Boiangiu, care ne-au înlesnit să sesizăm asta și să gustăm expresivitatea scriiturii, într-un domeniu de exprimare de obicei arid.

Mircea MORARIU

În căutarea semioticii unitate

„Din toate câte sunt pe lume/Nu-i una fără semn anume" – își începe Caragiale una dintre poeziile sale, intitulată chiar *Semne*. Nimic mai firesc decât să nutrești dorința și să ai curajul de a încerca să înțelegi măcar o parte din lumea în care trăiești, să încerci să-i deslușești semnele, pentru ca mai apoi să te străduiești a descifra semnificațiile acestora. Așa a apărut, probabil, semiotica, ale cărei rădăcini sunt adânci, în reflecțiile asupra limbajului, se pierd în Antichitate și se regăsesc în cercetările înțelepților de la Port Royal, știință care a cunoscut o remarcabilă perioadă de înflorire între anii 1950–1980. În spațiul cultural românesc, ea a fost cultivată de lumea academică, influențată de dinamica ei anglo-americană ori de cea franceză. La Universitatea din București, principalii promotori au fost Solomon Marcus și Tatiana Slama-Cazacu, urmați de mai tinerii

lor discipoli Daniela Rovența-Frumușani (extrem de activă și azi și cu lucrări fundamentale în domeniu și nu numai), Anca Măgureanu sau Mihai Dinu. În 1983, la Editura Didactică și Pedagogică, profesorul Paul Miclău publica o carte intitulată *Signes poétiques.* Și tot la București, un an mai devreme, la Tipografia Universității, apărea cercetarea Mariei Cvasnâi-Teodorescu, *Structura dialogului dramatic,* profund îndatorată semioticii. Preocupări în domeniul semioticii au avut și o seamă de profesori ai Literelor clujene, cei mai activi fiind Carmen Vlad, Elena Dragoș, Liana Pop, Ștefan Oltean. Și tot la Cluj, universitari precum Maria Vodă-Căpușan ori Doina Modola au scris studii de semiotică a teatrului. Nu mă îndoiesc că astfel de cercetări s-au săvârșit și la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iași. Din păcate, toate aceste preocupări, care nu aveau nimic ezoteric, erau condamnate să nu depășească stadiul lucrărilor publicate în regim „de uz intern". Într-o piață editorială profund controlată politic, în care fiecare titlu de carte era verificat și aprobat cu diavolească acribie, mai nimeni nu era dispus să dea bunul de tipar cercetărilor de semiotică, cu atât mai puțin celor de semiotică teatrală. Cu atât mai mult cu cât semiotica te învață să gândești și să înțelegi, atitudine subversivă într-o perioadă în care trebuia doar să execuți. Asta în vreme ce în lumea liberă, la edituri prestigioase apăreau cercetări de semiotică teatrală precum cele scrise de Anne Ubersfeld, Kleir Elam, Etienne Souriau, E. T. Hall ori Patrice Pavis care ajungeau în România pe căi ocolite și apoi erau xeroxate cu multă grijă căci și vechile copiatoare, demult îmbătrânite, erau supravegheate cu maximă „vigilență revoluționară".

Se poate spune că și pentru semiotică, Revoluția din decembrie 1989 a venit un pic cam prea târziu. Atunci când semiotica și conceptele ei intrau într-o oarecare uitare. Nimeni dintre cercetătorii români nu s-a grăbit să prindă ultimul tren și să scrie un tratat de semiotică generală ori unul de semiotică a teatrului, tot la fel cum cărțile de referință din spațiul francofon ori anglofon au rămas netraduse. Într-o junglă editorială preocupată de profit, semiotica începuse să fie privită nu doar ca ceva desuet, ci și ca ceva ce „nu merită investiția".

În chip de arheolog al unei lumi și al unei științe ce i-a marcat tinerețea petrecută pe băncile Universității bucureștene, Miruna Runcan își face curaj, își ia inima în dinți și publică, grație eforturilor reunite ale Editurii Dacia și ale „Bibliotecii Teatrul Imposibil", o carte al cărei titlu are alură de manifest: ***Pentru o semiotică a spectacolului teatral*** (Cluj-Napoca, 2005). Cartea este, după cum bine scrie autoarea, „o premieră în spațiul cultural românesc". E vorba despre un *manual* ce reține și sistematizează într-o expunere clară, caracterizată prin bogăția și calitatea informației, prin rigoarea viziunii sistemice, prin capacitatea de intuire și ordonare a problemelor și conceptelor esențiale, *fundamentele* semioticii teatrale. Manual fiind, cartea impune oarecari restricții de originalitate. Dar deși *manual,* lucrarea nu o arată pe Miruna Runcan situată într-o poziție de superbă neutralitate. În „Cuvântul înainte" autoarea produce o seamă de argumente de natură să-i justifice demersul. Nu e în intenția Mirunei Runcan declanșarea unei cruciade în vederea resuscitării semioticii generale ori a semioticii teatrale. Dar atâta vreme cât nu ostenim să repetăm că teatrul e comunicare, poate că nu e tocmai inutil ca teatrologii mai noi sau mai vechi să afle ori să își aducă aminte câte lupte s-au dus pentru ca această realitate simplă să fie admisă. Cum Georges Mounin dorea să cantoneze spectacolul teatral la statutul de stimulare. Cum Roland Barthes a introdus conceptul de polifonie

informațională. Cum Tadeusz Kowzan a sistematizat semnele care compun ceea ce avea să se cheme *macrosemnul teatral.* Poate că nu e lipsit de interes să recapitulăm ce se află de fapt în spatele conceptului magic *teatralitate* niţeluş desemantizat prin utilizare excesivă şi căruia Sebastian-Vlad Popa, într-o interesantă cercetare recentă (*Despărțirea gemenilor*, Editura UNITEXT, București, 2006) îi dă chiar un sens negativ. Să ne formăm o idee despre punctele de convergență și de divergență dintre *discursul dramatic* și *discursul teatral.* Să ajungem pe fâșia de frontieră dintre *semiotică* și *pragmatică* și să ne lămurim o seamă de lucruri de bază ce reglementează esența sintagmei *convenție teatrală.* Să ne reamintim despre clasificarea între semne, iconi și indecși și despre chipul în care se generează semnificația. Și, în sfârșit, să ne luminăm asupra „modelului actanțial" care, asemenea funcțiilor limbajului, nu mai pare chiar atât de revolut.

Ar fi nedrept dacă i-am recunoaşte Mirunei Runcan doar meritul de a fi ales şi „montat" conceptele pe care se străduieşte să le definească cât mai limpede cu putință. De fapt, întotdeauna definirea trădează personalitatea celui ce o întreprinde şi este „angajată". La sfârşitul lecturii cărții, generația de tineri studioşi căreia îi este cu precădere destinată lucrarea, generație pentru care *semiotica* nu mai constituie, poate, decât un cuvânt care sună bine, are, cu siguranță, o ideea despre ceea ce a însemnat ea şi poate chiar să intuiască faptul că semiotica mai poate servi la a clădi. Să ne amintim cuvintele lui Alain care spunea că „nu ai cu adevărat o idee, atâta timp cât nu ai inventat-o din nou". Cine ştie, poate aflați acum în posesia acestei idei care, orice s-ar spune, a făcut istorie, tinerii teatrologi vor reține ceea ce mai rămâne viabil din semiotica teatrală şi vor inventa *altceva*, fie şi numai pentru motivul că se simte nevoia unei alternative la ceea ce Miruna Runcan numeşte „contrareforma comentariului trăirist cu pretenții de autenticitate, subiectiv asumate, care se dovedeşte din nou (sau definitiv) învingător". Iar dacă nimic nu e mai durabil decât provizoriul, poate că e valabilă şi reciproca în conformitate cu care nimic nu e mai tranzitoriu decât definitivul. Loc pentru alternativă oricum există.

Miruna Runcan – *Pentru o semiotică a spectacolului teatral,* Editura Dacia & „Biblioteca Teatrul Imposibil", Cluj, 2005.

Piese inedite de Iosif Vulcan

Întemeietor al *Familiei* şi prim editor al unor poeme eminesciene, Iosif Vulcan se numără printre împătimiții de teatru, artă în care a văzut „steaua conducătoare a vieții sale", sau, după cum apreciază monograful său, regretatul profesor orădean Lucian Drimba, „o eficace şcoală în care se lumina mintea, se îmbogățeau cunoştințele, se cultivau sentimentele naționale" (cf. Lucian Drimba, *Iosif Vulcan*, Editura Minerva, București, 2004). De altminteri, Iosif Vulcan considera publicația pe care a fondat-o un vehicul „pentru crearea unui fond de teatru român". S-a numărat printre susținătorii *Societății pentru Fond de Teatru*

Român, care, după părerea lui Ştefan Mărcuş (cf. *Thalia Română*, Timişoara, 1945) „a revărsat multă lumină şi bucurie şi a întărit nădejdea în viitor", contribuind deopotrivă la „manifestarea sentimentului de cultură naţională". Adunările respectivei *Societăţi* erau socotite veritabile „ academii populare ale culturii naţionale". În capitolul consacrat *Societăţii pentru Fond de Teatru Român* din cartea *Transilvania şi teatrul arădean până la Marea Unire* (Editura Academiei Române, Bucureşti, 2005), Lizica Mihuţ subliniază aşa cum se cuvine rostul acestei întreprinderi, în contextul unei mişcări culturale mai ample, cu puternice conotaţii politice şi sociale, teatrul fiind considerat, după cum consemna Vasile Goldiş în *Românul* nr. 255 din 1913, „unul dintre cele mai potrivite mijloace pentru întărirea conştiinţei naţionale, a solidarizării acestei conştiinţe". Odată cu numărul din intervalul 21 decembrie 1869–8 ianuarie 1870, revista *Familia* devine „organul publicaţiunilor Societăţii pentru Fond de Teatru Român". În 1870, s-a ales o comisie alcătuită din Iosif Hodoş (preşedinte), Iosif Vulcan (secretar), Vincenţiu Babeş, Petru Mihaly şi Alexandru Mociony, al cărei scop era redactarea unui *Program preparativ* în vederea constituirii unei *Societăţi pentru crearea unui fond spre a se înfiinţa un teatru român*.

Iosif Vulcan a fost un tenace scriitor de teatru, iar o parte dintre operele sale destinate rampei au avut chiar şansa de a-i cunoaşte luminile. Bunăoară, *Alb sau roşu?* a fost reprezentată în premieră pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, în direcţia de scenă a lui Mihai Pascaly, în martie 1872, iar *Ştefan Vodă cel Tânăr* a fost reprezentată de acelaşi Teatru la 25 octombrie 1892, fiind ulterior publicată în *Familia* (1893). Atunci când respectiva lucrare a fost montată, în stagiunea 1966–1967 de Teatrul de Stat din Sibiu, în regia Arianei Kunner, ea fost calificată de regretatul critic Dumitru Chirilă drept o piesă „cumplit de inegală", cu un prim act excelent, un al doilea ce concentrează miezul ideologic al textului şi o a treia parte mai puţin izbutită. (cf. *Familia* nr. 5/1967). Din creaţia teatrală a lui Iosif Vulcan, comentatorii au mai reţinut *Secretul (Familia,* 1870), *Cui cu cui (Familia,*1872), *Ciobanul din Ardeal* (*Familia*, 1875), *Renegatul* (*Familia,*1875), *Sultănița* (*Familia,* 1879), *Chiriaşul fugit* (*Familia*, 1889), *Înainte de bal* (*Familia,*1890), *Câştigul moral* (*Familia*, 1891), *Scrisoarea secretă* (*Familia*, 1891), *Plăieşul satului* (*Familia*, 1892) şi *Mortul înviat* (*Familia*, 1893), cât şi o seamă de mici lucrări teatrale destinate a fi reprezentate în manifestări comunale ori şcolare. Firește, valoarea dramaturgică a scrierilor lui Iosif Vulcan nu trebuie supraevaluată. E cât se poate de sigur că nu e vorba despre capodopere, dar, aşa cum apreciază Lizica Mihuţ în cartea menţionată mai sus, Vulcan „a constituit un admirabil exemplu de urmărire cu tenacitate a unei idei: înfiinţarea teatrului românesc în Transilvania".

În Biblioteca *Astra* din Sibiu se află un număr de manuscrise, până mai ieri inedite, purtând semnătura lui Iosif Vulcan. E meritul lui Florian Chelu şi al fratelui său, Marin Chelu, între timp dispărut, de a fi cercetat şi scos la lumină respectivul fond şi de a-l fi publicat în cele din urmă în volumul ***Iosif Vulcan – Teatru din manuscrise,*** în „Biblioteca Revistei *Familia*", Oradea, 2006. E vorba despre comediile *Fanfaronii* (în trei acte), *Moraliştii* (tot în trei acte), *Bibliotecarul Casinei* (proiectată în trei acte, dar din care, precum se pare, doar două au fost terminate), de asemenea despre aşa-numita „dramă" *A doua moarte*, despre comedia într-un act *Boierul de la Tuşnad* şi despre ceea ce ar fi urmat să fie „tragedia în cinci acte" *Annibal*, dar din care avem doar o filă şi jumătate. Cum

volumul nu a fost gândit ca o „ediție critică", ci doar ca o „restituire", lipsesc adnotările, dar și datele scrierii respectivelor texte cât și necesarele precizări care ar fi menționat dacă textele fragmentare nu au fost cu adevărat terminate, sau doar atât s-a putut recupera ori s-a păstrat din ele. Uneori, alcătuitorii volumului au avut dificultăți în descifrarea scrisului lui Vulcan, lucru depășit nu fără efort.

Fanfaronii e o comedie savuroasă pe care autorul său ar fi dorit-o jucată pe scena Teatrului Național din București. Iosif Vulcan a schițat chiar și o distribuție posibilă, alcătuită din mari nume ale artei scenice a vremii. În chip similar stau lucrurile cu *Moraliștii.* Până la finalul bucolic, în care situația creată în jurul unei ipotetice căsătorii din interes se rezolvă pe cale „literară", adică prin acordarea unei subvenții pentru publicarea unei cărți, *Fanfaronii* se arată drept o scriere vivace, are haz, mișcare, stofă teatrală și fibră morală autentice. Accentul pamfletar e puternic, umorul suculent, răsturnările de situații frecvente, cu relativ meșteșug ținute în mână de dramaturg. Cam la fel stau lucrurile cu *Moraliștii*, piesă „feministă" *avant la lettre*, mustind de adultere, lucrare parcă mai încărcată, amestec de comedie bulevardieră și melodramă. Ambele piese se înfruptă cu folos din arsenalul vodevilului și al comediei bufe, propun o tipologie bine conturată și situații inteligent construite. Nici *Bibliotecarul Casinei* nu ar fi fost o lucrare ieșită din comun, dar nici de lepădat nu cred să fi fost, așa după cum se poate deduce din cele două acte reproduse în volum. Piesa e o comedie de moravuri și arată câte lucruri mărunte și povestioare de alcov se pot ascunde recurgând la pretexte ce invocă devotamentul și sacrificiul pentru interesul public și cultural. E evident că Iosif Vulcan, spectator nelipsit de la turnee și de la premierele bucureștene, a învățat meșteșugul vodevilului pe care știe să îl utilizeze *reproductiv* cu destulă abilitate. Dacă prin dramă înțelegem, așa cum ni s-a explicat la școală, un amestec între tragedie și comedie, atunci piesa *A doua moarte* se subsumează perfect respectivei definiții. Juna Zoe tocmai se pregătește să se căsătorească cu respectabilul domn Bănescu, domn care firește că are bani. Numai că Zoe mai fusese căsătorită cu Dimitrie, care, bolnav fiind, a fost trimis într-o casă de sănătate și mai apoi declarat mort. Însă mortul nu e nicidecum mort și are prostul gust de a-și face reapariția tocmai în ziua cununiei soției sale. Premisele acestea, care amintesc frapant de farsele medievale, eșuează mai târziu nu în dramă, cum ar fi dorit dramaturgul, ci mai degrabă în melodramă. Fără îndoială, Dimitrie se socotește trădat și vede în trădarea Zoei o a doua moarte. Zoe se vede dezonorată, drept pentru care înghite la repezeală niscaiva otravă, lui Dimitrie rămânându-i consolarea de a-și crește, după reguli și datini, frumoasa fiică ce tocmai descoperise uimită că îi trăiește tatăl. Comedia într-un act *Boierul de la Tușnad* e și ea concepută după modelul farsei. Asta înseamnă că abundă în încurcături și *quiproquo*-uri și aspiră la statutul de satiră de moravuri. E construită pe tema atribuirii unui fals statut social unui personaj din Vechiul Regat rătăcit la Tușnad.

În contextul în care se dorește readucerea pe scenă a vechilor piese românești, în pofida imperfecțiunilor lor – un atare proiect are Teatrul Național „I.L. Caragiale" din București – volumul de *Teatru din manuscrise* își întărește utilitatea. Însă cred că principala obligată să revalorifice scenic moștenirea lui Iosif Vulcan e Secția Română a Teatrului de Stat din Oradea, a cărei trupă se cheamă tocmai „Iosif Vulcan".

Iosif Vulcan – Teatru din manuscrise, „Biblioteca revistei *Familia*", Oradea, 2006.

Teatrul ca șansă a întâlnirilor fericite

Se spune adesea că viața fiecăruia dintre noi nu înseamnă decât suma întâlnirilor pe care ne e dat să le avem cu semenii noștri, cu alte existențe, cu alte biografii. Cel ce a avut șansa unei întâlniri de natură să-l îmbogățească spiritual, sufletește, profesional se poate considera un om fericit. E îndreptățit să spună că a avut noroc. Aceasta e ideea pe care e construită cartea ***Șansa*** (apărută în 2006 în colecția *Egografii* a Editurii Polirom din Iași), carte ce poartă semnătura actorului Mihai Mălaimare. Volumul nu este primul scris de binecunoscutul artist. Dintr-o notă biografică de interior, aflu că Mihai Mălaimare a mai publicat *Maidane cu teatru* (Editura Discipol, București, 1998) și *Demisia* (Editura Caromi, Botoșani, 2005), pe care, din păcate, nu am avut ocazia nici să le văd, cu atât mai puțin să le citesc. Din aceeași notă, dar și dintr-o frază din carte, aflu de asemenea că Mihai Mălaimare e autorul unei teze de doctorat ce așteaptă probabil să fie publicată. Deocamdată, grație volumului apărut la *Polirom*, îl descoperim pe Mihai Mălaimare drept un abil mânuitor al condeiului, cu real talent de memorialist, de portretist și – de ce nu? – de prozator.

Sunt în *Șansa* numeroase inserturi care evocă necazurile ori nemulțumirile de om și de artist ale lui Mihai Mălaimare. „Am jucat aiurea, toată cariera mea este anapoda, fără semne clare, fără logică – sau dacă există vreuna, eu nu am dibuit-o". A debutat în teatru la „Nottara", a fost repartizat, după terminarea facultății, la Teatrul Național din București, unde nu a fost primit tocmai cu tragere de inimă, căci direcțiunea de atunci avea nevoie de un „frumos", ceea ce, evident, nu era cazul. Așa că preț de vreo șase luni, tânărul Mihai Mălaimare a trebuit să aștepte, încasându-și frumos leafa, ori urmărind spectacole. Deși a fost considerat mereu un actor bun, regizorii nu s-au străduit să monteze „pentru el". Mai curând, „s-au folosit de bucuria mea de joc, de datele mele, punându-mă sau nu în ipostazele cele mai adevărate". Excepția a reprezentat-o Grigore Gonța, regizorul acelui fermecător *Fata din Andros* de care îmi amintesc și acum cu mare plăcere, cu emoție evocat în carte. A fost o șansă. Un critic, Valentin Silvestru, i-a telefonat, într-o noapte, târziu, cerându-i să pregătească un recital de pantomimă pentru o ediție a Galei tinerilor actori de la Costinești. Așa, el, criticul, despre care unii spun că ar fi distrus prin verbu-i necruțător destine de actori (în realitate, a amendat mediocritatea și a vrut să elimine impostura), l-a salvat pe Mihai Mălaimare într-un moment dificil al vieții. Din nou șansa. Tot la fel cum a făcut-o Octavian Cotescu, rector al IATC, care i-a încredințat o clasă la școala superioară de teatru. Mălaimare a plecat de la Național „ ca să fac un alt teatru, ca să construiesc o trupă, ca să fiu dascăl, ca să-i învăț pe alții ceea ce trebuie învățat și probabil că nebuniile mele m-au transformat într-un cerber, un om închis, în absurditatea voinței de a fi actor". Așa s-a născut, la 24 februarie 1990, Teatrul *Masca* și azi privit ca ceva „periferic" ori „exotic", un teatrú ale cărui spectacole bucură pe moment, dar care nu prea sunt apreciate așa cum se cuvine nici de actori, dar nici de critică. Sunt numeroase răbufniri de om rănit, de mici orgolii nesatisfăcute, de dezamăgire în cartea lui Mihai Mălaimare. Poate chiar de mizantropie. De tristețe. „Nu e de colo să constați că nu ai prieteni în teatru și că nu le duci

dorul, că poți trăi fără să mai ai nevoie de laudele sau aplauzele lor". Totuși, câțiva oameni apropiați au fost, poate mai sunt, și sunt menționați în carte: Eugenia Maci, Mihai Niculescu, Tamara Crețulescu, Olga Delia Mateescu, Bobiță (Bogdan) Mușatescu, Costică (Constantin) Diplan, Răducu Ițcuș, Aimée Iacobescu, Gheorghe Visu, Eugen Cristea, Claudiu Bleonț, Johnny Georgescu. Semnatarul cărții e critic la adresa „funcționarilor artistici", înfiorător de mulți. Bună parte dintre ei s-au arătat ca atare atunci când s-au coalizat și au izbutit să blocheze o lege de reformare a instituțiilor profesioniste de spectacol, lege gândită de parlamentarul Mihai Mălaimare. Alt prilej de insatisfacție.

Dar substanța reală a cărții nu trebuie nicidecum căutată în inventarul eșecurilor ori necazurilor lui Mihai Mălaimare. În capitolul introductiv, intitulat *„De ce?"*, autorul cărții precizează: „Acum voi povesti numai despre oamenii care au luminat mai tare sau mai fugar cerul printre stelele căruia mi-a fost dat să mă plimb". Dar până a primi dreptul de a se plimba printre stele, viitorul actor Mihai Mălaimare a avut parte de profesorii minunați, Moni Ghelerter și Zoe Anghel Stanca, evocați cu dragoste, dar și cu umor. De altminteri, toate portretele, ca și întâmplările hazlii din teatru, sunt scrise astfel. Mihai Mălaimare nu dorește să dureze statui. Vrea doar să scrie despre oameni de teatru care, înainte de orice, au avut calitatea de a fi oameni. Dintre artiștii români, autorul cărții i-a ales pe Mihai Berechet, Marcela Rusu, Octavian Cotescu, Radu Beligan și pe criticul Valentin Silvestru, „un boier luminat". Mălaimare scrie cu duioșie și prietenie despre „actorii minori", adică aceia ce nu au jucat decât roluri de mâna a doua, a treia, ori de „figurație specială", care în cronici sunt lăsați pe dinafară, invocându-se lipsa spațiului tipografic, ori care trebuie să se identifice printre „și alții", dar care pe scenă și-au făcut datoria cu devotament, iar în viață au fost adesea mai umani decât unele dintre marile vedete. Mălaimare a avut, de asemenea, șansa de a cunoaște excepționali oameni de teatru din lumea largă, din aceia despre care a învățat mai întâi la cursurile de istorie a teatrului universal ale profesoarei Ileana Berlogea. Dacă a ratat „la mustață" întâlnirea cu Jean-Louis Barrault (s-a petrecut totuși o întâlnire pe care eu, după modelul poetului medieval francez Jaufré Rudel, aș numi-o *de loin*), Mihai Mălaimare nu a mai pierdut șansa întâlnirilor cu Marcel Marceau și cu Jacques Lecoq, de la care a deprins arta pantomimei. Căci actorul a avut norocul obținerii unei burse în Franța, facilitată de Marcela Rusu, pe care a putut-o onora, căci a câștigat simpatia tovarășelor Tamara Dobrin și Suzana Gâdea. O șansă nesperată. A văzut celebra premieră a nu mai puțin celebrului spectacol *Carmen* montat la *Bouffes du Nord* de Peter Brook. I-a mai întâlnit, cunoscut, a legat prietenii cu Peter Schumann, József Szajna, Ladislav Fialka. Dar și pe Marcel, copil din Botoșani, care și-a luat lumea în cap, a înghițit multe, a făcut de toate până a ajuns clovn de circ.

Ce se desprinde la capătul acestor întâlniri prilejuite de șansă și pe care, prin scrisul său, Mihai Mălaimare ne dă șansa de a le trăi și noi? Că „teatrul este un marș infinit, iar semnul lui este cel al lui Sisif, unul înalt, îmbrăcat în negru, cu un pic de burtică și cu un zâmbet ca de bunic iertător și răbdător, teribil de răbdător", așa cum i-a părut lui Mihai Mălaimare Jacques Lecoq „unul dintre cei mai uluitori clovni ai lumii care se numește TEATRU".

Mihai Mălaimare, *Șansa,* Editura Polirom, Iași, 2006.

NOI ÎN LUME

Dana STAN
Secretar literar **Teatrul Ariel**

Teatrul Municipal Ariel din Râmnicu Vâlcea la Festivalul FEEAST de la Londra

Spectacolul *The Mona Lisas,* cunoscut în versiunea românească sub titlul ***Giocondele***, a participat la un turneu european de două luni care a inclus și Festivalul FEEAST, de la Riverside Studios, al cărei directoare este românca Diana Cezar. Realizat în coproducție cu Teatrul britanic **Melange,** spectacolul scris și regizat inițial de belgianca Brigitte Louveax, a cunoscut cu acest prilej o adaptare semnată de

Ariana Alexandra ȘERBAN, Camelia CONSTANTIN, Mădălina FLOROAICĂ, Imogen SMITH, Roger CODOI, Gabriel POPESCU

regizoarea Sandy Maberley, în colaborare cu Doina Migleczi. După săptămâni de repetiții în România, premiera versiunii engleze a avut loc la Brewhouse Theatre din Taunton, în prezența delegaților Institutului Cultural Român, partener al acestui proiect de cooperare transfrontalieră, alături de England Arts Council. A urmat itinerarea lui în cca 19 locații, cea din urmă reprezentație din prima etapă a turneului având loc în Insulele Jersey. Turneul a continuat la Bruxelles și în Italia, la Festivalul universitar Viterbo, unde Teatrul din Râmnicu Vâlcea a prezentat și piesa lui Doru Motoc, *Teatrul înainte de toate*. La revenirea în Londra, spectacolul *Mona Lisas* a participat la Festivalul FEEAST de la Riverside Studios, din vestul capitalei britanice, dedicat teatrului din Centrul și Estul Europei, alături de spectacole din Cehia, Rusia. Într-un interviu publicat de ziarul *Times* de John O'Mahony, directoarea Festivalului declară, vorbind despre teatrul din România: „După revoluția din 1989, teatrul din România a căutat o cale nouă de a se exprima pe sine folosind experiența existentă. Cât de curând vom aborda lucrurile altfel, nu doar pornind de la premisa că venim dintr-o țară mică, ci, dimpotrivă, vom sta cu mândrie alături de artiști din toate colțurile lumii. Și asta fiindcă merităm să fim împreună."

În prezența oficialilor de la București și a directoarei Gabriela Massaci, tânăra trupă vâlceană a contribuit, prin prezentarea în 22 noiembrie a.c. a spectacolului *The Mona Lisas* la deschiderea Institutului Cultural Român de la Londra.

„Un proiect ingenios – comenta Arthur Duncan în *Somerset County Gazette* – creat de o companie românească, integrat aici prin intermediul unei colaborări cu Teatrul Melange, spectacolul a fost îndelung aplaudat... Din spatele a șase măști ale cunoscutului portret, actorii realizează parodia câtorva momente istorice din viața celebrei *Mona Lisa*. E vorba de zborul năvalnic al artei și enigma zămislirii formelor viitorului. Cei doi directori artistici au creat un spațiu flexibil îndrumând actorii spre un joc genial într-o notă comică; un «dans de-a lungul istoriei artei», începând cu Renașterea și terminând cu grafitti. Publicul e pur și simplu vrăjit."

Cu: Ariana Alexandra Șerban, Camelia Constantin, Mădălina Floroaica, Imogen Smith, Roger Codoi, Gabriel Popescu.

Vișniec în State

Dramaturgul **Matei Vișniec**, ale cărui texte au fost deja reprezentate în Statele Unite (New York, Chicago, New Jersey și Hollywood), s-a aflat din nou în atenția publicului american. Recenta sa piesă ***Progres sau Cuvântul progres nu sună bine în gura mamei***, tradusă de Joyce Nettles, face parte dintr-un proiect inițiat de Immigrants' Theatre Project, care mai include piesa *Heresy* (*Erezie*) a dramaturgului mexican Sabina Berman. În perioada 7–17 decembrie, HERE Arts Center din New York a găzduit cele două spectacole regizate de Ian Morgan, director artistic asociat la The New Group. Immigrants' Theatre Project a fost înființat în 1988 de către regizoarea Marcy Arlin (câștigătoarea unei burse Fulbright în România) cu scopul de a explora, la nivelul scenei, teme precum adaptarea, relațiile interculturale, efectele socio-psihologice ale integrării într-o cultură nouă, și a primit în anul 2003 Premiul OBBIE acordat unui teatru inovator. De asemenea, începând din vara lui 2006, ITP a lansat, împreună cu grupul dramAcum, proiectul *After the Fall: Reality and New Romanian Theater*.

Teatrul LUNI de la Green Hours REENACT-ivat la New York

(Comunicat)

Teatrul LUNI s-a întors din SUA unde, la invitația Institutului Cultural Român din New York, a prezentat în perioada 3–7 noiembrie 2006 două spectacole (de/în limba engleză) în cadrul evenimentului REENACTMENT MONDAY THEATRE @ GREEN HOURS IN NEW YORK.

Invitația de a prezenta ***The Sunshine Play*** și ***Bucharest Calling*** (cea mai recentă dintre producții) a venit ca urmare a parcursului internațional al teatrului și a succeselor obținute la Dublin (**Project-Fringe Award 2004,** pentru *Aici nu se simte* și *Oase pentru Otto* de Lia Bugnar), Londra (**BEST PLAY- Relationship Drama** la London Fringe Report Awards 2006, pentru *The Sunshine Play* de Peca Ștefan), Sankt Petersburg (**Premiul sponsorului pentru cea mai bună interpretare masculină** – Cosmin Seleși, în piesa *The Sunshine Play* – Rainbow Festival 2006).

Succesul prezenței Teatrului LUNI la New York fost măsurabil pentru noi prin numărul mare de spectatori ai *performance*-urilor și prin reacțiile „de concert live" de la sfîrșitul reprezentațiilor.

REENACTMENT MONDAY THEATRE @ GREEN HOURS IN NEW YORK a însemnat două reprezentații cu *The Sunshine Play* în Telephone Bar & Grill (East Village), și o reprezentație cu *Bucharest Calling* la sediul ICR din NY. Echipa care a făcut „deplasarea" new-yorkeză a fost formată din actorii **Daniel Popa, Isabela Neamțu, Cosmin Seleși, Katia Pascariu, Laurențiu Bănescu,** regizoarea **Ana Mărgineanu,** dramaturgul **Peca Ștefan** și directorul teatrului, **Voicu Rădescu**. În același timp, la Teatrul LARK (și sub egida programului A.R.T.E.), tânărul Peca Ștefan, împreună cu Tanya Barfield (dramaturg) și o echipă de actori americani au dezvoltat textul în engleză al piesei *Bucharest Calling.* Rezultatul muncii lor a fost vizionat și aplaudat în cadrul lecturii publice de la sediul LARK Play Development Center.

Spectatori și profesioniști ai teatrului new-yorkez au avut astfel ocazia (probabil pentru prima oară) să vadă la lucru tineri artiști ai teatrului independent din România. Cele trei reprezentații cu sală plină au arătat că publicul de teatru din New York poate fi interesat și capacitat de teatrul tânăr românesc și demonstrează că există perspectiva, deloc fantezistă, ca Teatrul LUNI (și alte companii și artiști independenți) să (re)vină în New York, inclusiv cu „stagiuni" extinse. Lucru posibil mai ales acum, când Institutul Cultural Român de aici își arată cu claritate disponibilitatea și interesul în a promova, a „exporta" și a susține valorile artistice contemporane ale țării.

De altfel, *reenact*-ivării Teatrului LUNI, i-a succedat – de asemenea, cu sprijinul programului *New Drama* al Institutului Cultural Român din New York – ROMANIA. KISS ME! Adică prezentarea, în producția companiei americane Play Company, a șase piese scurte scrise de autori români ai noului val.

Mulțumim echipei ICR NY, conduse de Corina Șuteu, pentru sprijinul care nu s-a rezumat la a fi unul formal/oficial. Vă invităm, tot neformal, să accesați *www.icrny.org*.

Raluca TULBURE

LUMEA LA NOI

Farmecul discret al tradiției

Nu demult scriam despre marionetele siciliene (*pupi siciliani*) pe care le văzusem la un festival. De curând, la Sala Izvor a Teatrului „Bulandra", **Compania lui Turi Grasso din Acireale** a prezentat trei spectacolele cu ***Înfrângerea de la Roncevaux***.

Montarea inspirată din poemul cavaleresc *Cântecul lui Roland* precum și din tradiția orală a cântăreților populari sicilieni este ilustrarea vie a unei istorii de peste 150 de ani a teatrului sicilian de marionete, transmisă din generație în generație.

Orașul Acireale din sudul Siciliei, în apropiere de Catania, are o lungă istorie consemnată de Ovidiu și Vergiliu care au scos la lumină mitul înființării orașului bazat pe povestea de dragoste dintre nimfa Galateea și păstorul Aci, ucis de gelozia ciclopului Polifem. Acireale este leagănul teatrului de marionete sicilian, declarat de UNESCO „Patrimoniu al umanității".

Spectacolul Companiei lui Turi Grasso ne duce cu gândul la reprezentațiile de stradă, pline de culoare, de miez, iar prin tragica înfrângere de la Roncevaux, la trădare, la dragoste de țară, la vitejie și cavalerism. Totuși, tragismul situației, scenele de război soldate cu morți nu te înfioară. Pentru că povestea este revalorizată fără a fi golită de sensurile majore ale operei inițiale, iar totul este prezentat ca un joc. Pentru spectatorul neavizat de azi, montarea cu *Înfrângerea de la Ronceveaux* poate părea puerilă, lipsită de interes, pe alocuri, chiar plictisitoare. De ce? Decorul nu are nimic spectaculos, este un „teatru în teatru", tablourile se schimbă prin alternarea unor pânze pictate în culori vii, iar marionetele au mișcări limitate. Dar, pentru cei avizați, pentru cei pasionați de teatru și de istoria lui, *opera dei pupi* este fascinantă, impune respect față de devotamentul unor oameni ce se dedică păstrării tradițiilor. Nu am putut să nu mă gândesc la faptul că în România, teatrul de marionete, cel tradițional, nu se mai practică, mânuitorii cu studii de specialitate, sunt tentați de a face mai mult pe actorii și sunt din ce în ce mai puțin pasionați de arta marionetei. Marele merit în teatrul sicilian de marionete revine mânuitorilor, care sunt deobicei și creatorii marionetelor de peste 15–20 de kilograme și înalte de 1,20 metri. Chipuri pictate și foarte expresive, costume bogate, mișcări coordonate perfect cu vocea unui alt actor. Păpușa siciliană nu mișcă decât brațele, mai ales cel drept în care ține o sabie fără teacă, picioarele nu au articulații la genunchi pentru a putea suporta greutatea corpului, dar, în ciuda acestor „carențe", impresionează. Nimic din spectacolul trupei lui Turi Grasso nu-ți dă impresia că trăiești în secolul al XXI-lea. Pe lângă faptul că totul este *live,* mijloacele tehnice nu au nimic în comun cu era digitală. Tunetul este redat cu ajutorul unei foi de tablă, sunetul de corn este dat de o scoică de mari dimensiuni, zgomotul de pași ai personajelor sunt executați de un sabot montat la piciorul drept al marionetistului, „cocoțat" pe o banală scândură suspendată la înălțime. „Vocea" stă în culise, la același nivel cu marioneta pentru a-i putea vedea mișcările și a se coordona cu aceasta. Personajele din spectacolul *Înfrângerea de la Ronceveaux* au fost mânuite de Turi Grasso, Gaetano Grasso, Giuseppe Grasso, Angelo Bella, Maurizio Trovato, Sebastiano Cavallaro și Amanda Grasso. Fiecare dintre ei fiind nu doar mânuitor, ci și scenograf sau ajutor de scenograf, responsabil cu relațiile publice, șofer.

Turi Grasso are 72 de ani și provine dintr-o familie cu adânci rădăcini în arta marionetei siciliene, care a inventat „*pupi armati*" (marionete în armură). De peste 60 de ani, se ocupă de această pasiune, are un teatru al lui, a construit peste 200 de marionete și materiale de scenă, a deschis un muzeu în Acireale și se luptă cu obstinație pentru ca teatrul tradițional sicilian de marionete să nu moară, să nu se lase învins de computere și tot felul de efecte speciale. La finalul spectacolului, Gaetano Grasso ne-a dezvăluit ce se întâmplă în spatele scenei, actorii au venit și au făcut mici demonstrații de mânuire, spre încântarea micuților prezenți în sală, care s-au arătat extrem de impresionați de statura, armura sau armele de luptă.

(P) Teatrul Național Timișoara, un teatru nou, pentru o Românie europeană

Dacă mai exista vreun dubiu asupra dinamicii Teatrului Național din Timișoara, ei bine, o simplă privire este de ajuns pentru a-l spulbera.

Implicat în proiecte de anvergură, conectat artistic, estetic, dar și social la realitatea imediată, Naționalul timișorean se exprimă pe sine și, astfel, recepționează și retransmite pulsul orașului.

Și iată că această nouă identitate are efecte cel puțin benefice: în mai puțin de două săptămâni, unul dintre spectacolele teatrului – ***Autobahn*** – își creează un parcurs național. Astfel, după aproape 15 ani, *Autobahn* de Neil LaBute este prima producție a Teatrului Național Timișoara selecționată la Festivalul Național de Teatru, spectacolul participând apoi și la Festivalul Teatrului de Studio de la Pitești. Palmaresul este cel puțin notabil: Premiul pentru scenografie acordat Alinei Herescu, mențiuni speciale ale juriului acordate actorilor Ion Rizea și Irene Flamann Catalina, nominalizare pentru cel mai bun spectacol, pentru cel mai bun regizor – Radu Apostol, ca și pentru cel mai bun actor – Victor Manovici.

Un alt spectacol al Naționalului, face valuri, și, mai ales, umple sala: ***Athénée Palace Hotel*** de Robert Șerban și Alexander Hausvater, după romanul lui Rosie G. Waldeck. Mult comentat, complex, extrem de înnoitor ca limbaj teatral, provocator, *Athénée Palace Hotel* transformă scena într-un vârtej cosmopolit, apocaliptic, eterogen, care nu poate lăsa pe nimeni indiferent, măcar pentru că se vorbește în nouă limbi, iar evenimentele se petrec într-un ritm amețitor.

Și ***Krum*** de Hanoch Levin, regia Radu Afrim, e un proiect care depășește granițele locale, cu un ecou deosebit în rândul publicului tânăr. Emoționant, dezinhibat, *Krum* este unul dintre cele mai reușite spectacole ale Naționalului timișorean din ultimii ani.

În altă ordine de idei, Naționalul timișorean intenționează să dezvolte programe de educație și atragere a publicului tânăr și foarte tânăr înspre teatru. Astfel, la o distanță destul de mare de ultimul spectacol pentru copii, realizat în urmă cu trei ani, astăzi, ***Mușchetarii Măgăriei Sale*** de Ion Lucian și Virgil Puicea, în regia Mihaelei Murgu, aduc în sală copii nu doar din Timișoara, ci din toată regiunea. Deocamdată în fază de proiect, Școala de teatru pentru copii este o altă inițiativă, adresată copiilor cu vârsta cuprinsă între 10 și 14 ani, care va avea efecte deosebite, mai ales pe termen lung.

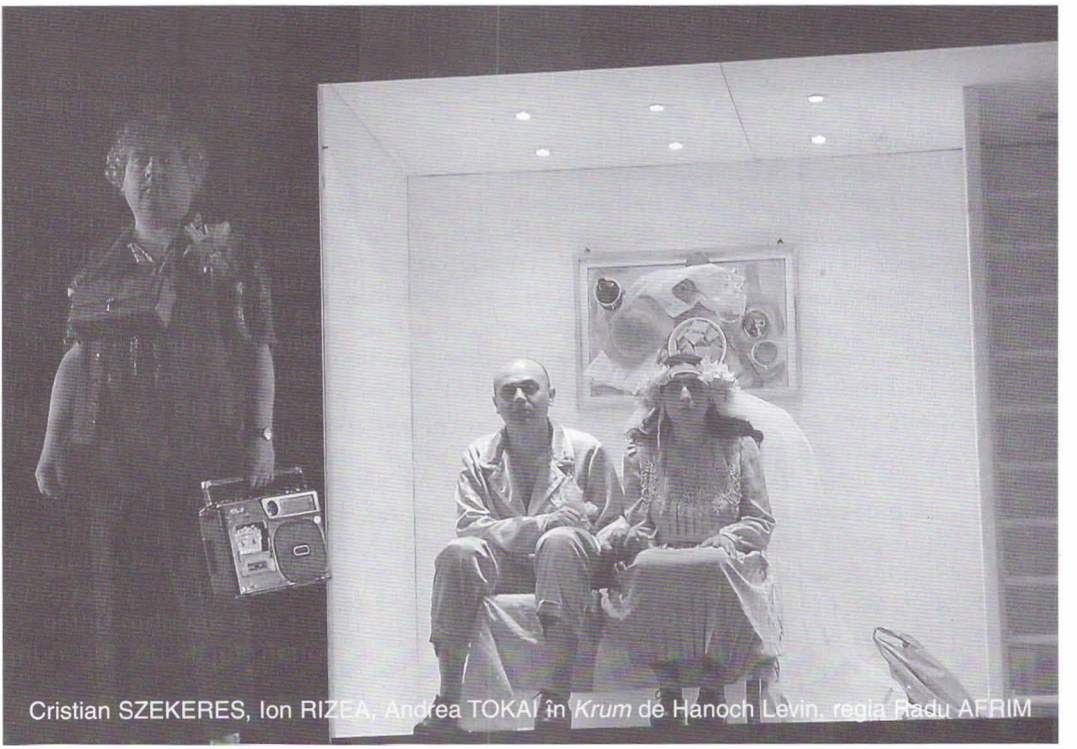
De altfel, aplicarea pe programe de finanțare este un alt tip de premieră la Teatrul Național din Timișoara. Astfel, după ce Festivalul Dramaturgiei Românești a beneficiat de o finanțare AFCN, un alt proiect al Teatrului Național câștigă concursul de proiecte lansat de Institutul Cultural Român, prin Programul „Cantemir". Urmarea este un *workshop* – o colaborare între Teatrul Național din Timișoara și cel din Chișinău, care a avut ca prim rezultat crearea unui text de spectacol, plecând de la proza lui Mircea Cărtărescu. Acest text stă la baza unui viitor proiect al Naționalului, spectacolul *Visul*, semnat de Cătălina Buzoianu.

Vorbind despre proiectele stagiunii, ele verifică multitudinea de arii stilistice și tematice pe care Teatrul Național le cuprinde. Luna ianuarie marchează două premiere – ***Edward***, adaptare de Szabó K. István după *Edward al II-lea* de Christopher Marlowe, o variantă contemporană a unui text clasic și ***O viață în teatru*** de David Mamet, un spectacol de tip studio, realizat de Chris Nedeea,

urmate de alte trei proiecte extrem de importante pentru cartea de vizită a oricărui teatru: ***Îngerul de foc*** de Vasili Briusov, în regia unei mari personalități a teatrului și filmului european – Gregory Hlady, ***Visul*** după Mircea Cărtărescu, în regia Cătălinei Buzoianu, și ***Adio, patria mea, cu î din i, cu î din a*** după Radu Pavel Gheo, în regia lui Ion-Ardeal Ieremia, proiect care intenționează să exploateze un spațiu special, de o importanță extremă pentru Teatrul Național, și anume viitoarea Sală 9, care va fi prima sală alternativă de spectacol din Timișoara și care va găzdui un Centru Internațional de Cercetări Teatrale. Este, probabil, cel mai ambițios proiect al Teatrului Național: realizarea unei săli alternative de spectacol, dotate la standarde europene, care să poată deveni un spațiu creativ pentru toate formele contemporane de artă, în conjuncție cu acest Centru Internațional de Cercetări Teatrale, care se definește prin însăși titulatura sa; practic, Centrul are ca misiune dezvoltarea de programe de cercetare aplicată și de creație artistică, legate de misiunea formativă a Teatrului Național la nivel educațional și artistic, de misiunea formativă complementară (legată de funcția socială a artelor spectacolului și de ansamblul politicilor de dezvoltare în cadrul comunității europene) precum și de cercetarea interdisciplinară (în raport cu dansul contemporan, multimedia etc).

Devine evident că o organizație atât de dinamică și de preocupată de evoluția sa profesională și socială are toate șansele să atingă acele performanțe profesionale care să aducă Teatrul Național Timișoara în prim-planul lumii teatrale românești și, de ce nu, europene.

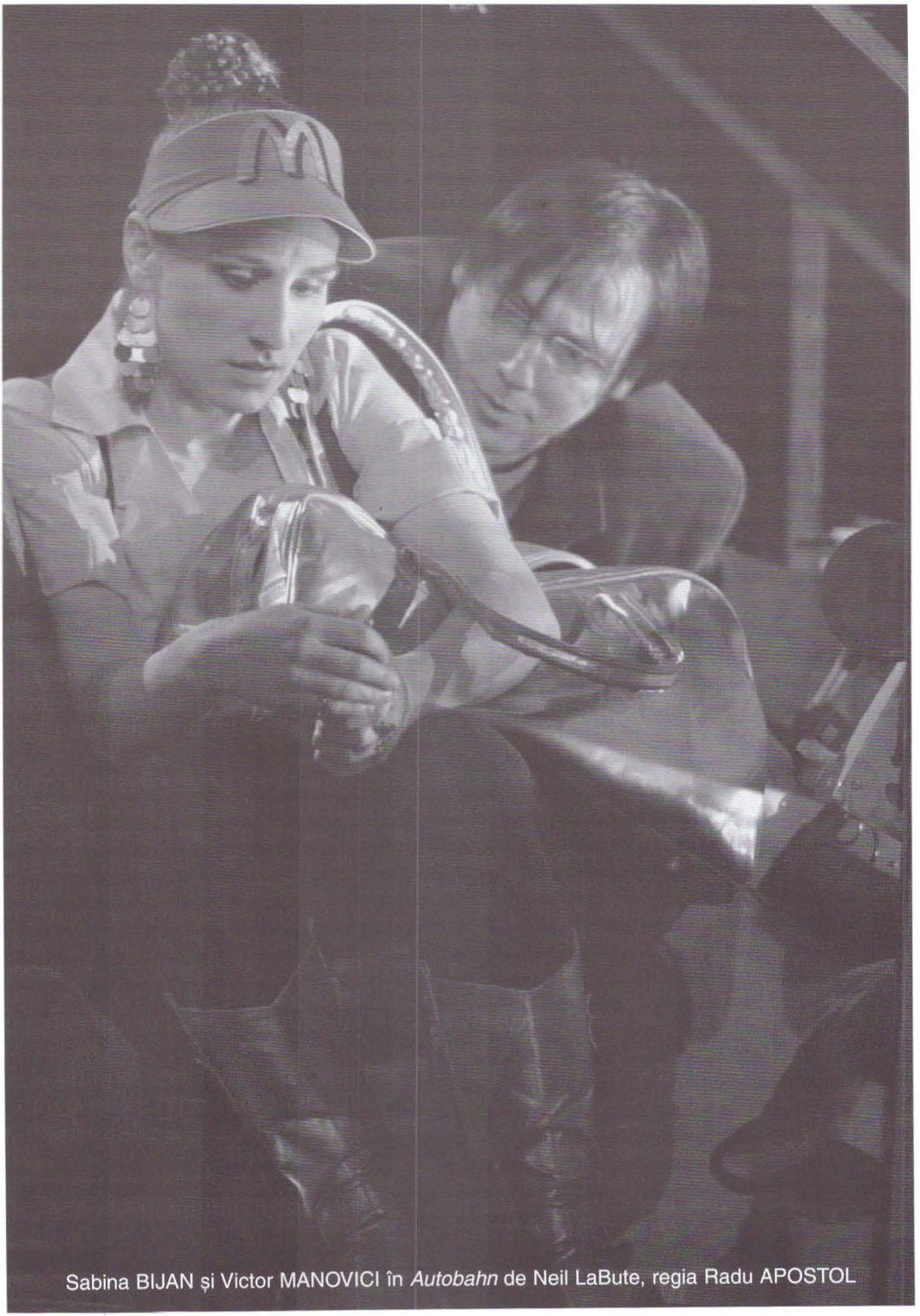
Codruța POPOV



Cristian SZEKERES, Ion RIZEA, Andrea TOKAI în *Krum* de Hanoch Levin, regia Radu AFRIM

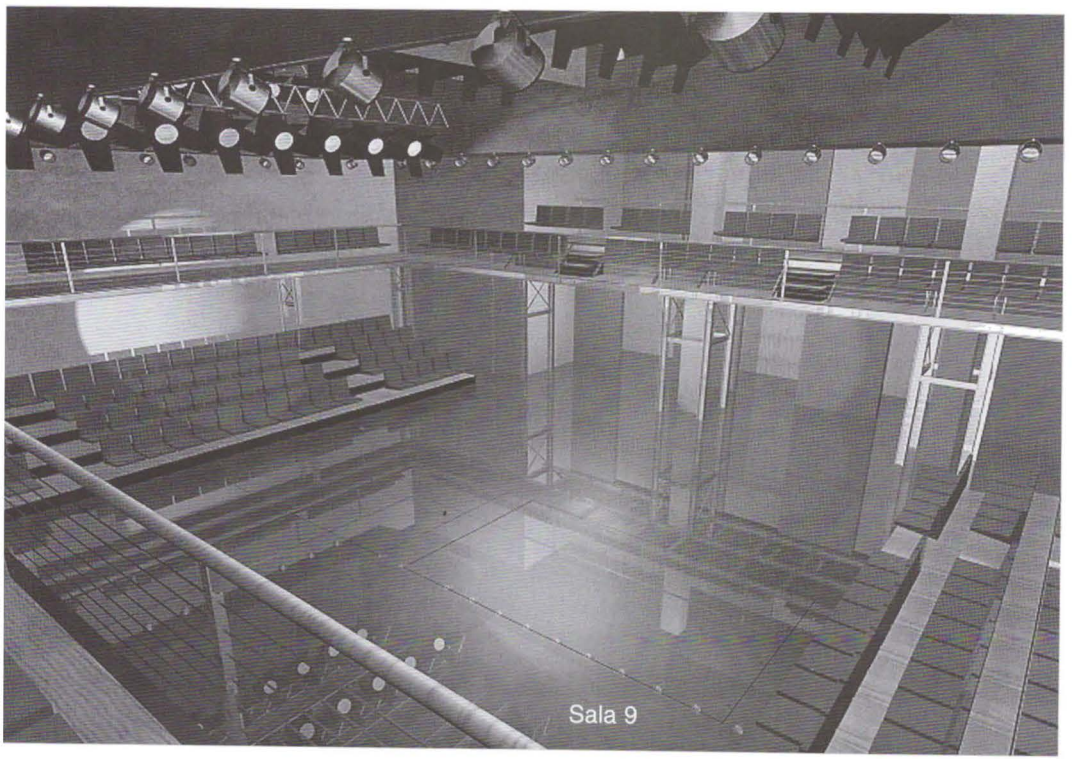
Scenă din *Athénée Palace Hotel* după romanul lui Rosie G. Waldeck, regia Alexander Hausvater

Cătălin URSU, Cristian SZEKERES, Mirela PUIA și Irșai CRISTINA
în *Mușchetarii Măgăriei Sale* de Ion Lucian și Virgil Puicea, regia Mihaela MURGU



Sabina BIJAN și Victor MANOVICI în *Autobahn* de Neil LaBute, regia Radu APOSTOL

Paula Maria FRUNZETTI în *Destăinuirile lui Jacques Brel*



Sala 9

(P)

Noutăți la Buzău

Teatrul „George Ciprian" din Buzău a înființat, la începutul stagiunii 2006–2007, **Studioul de Teatru pentru Elevi „Paul Ioachim".** În cadrul acestuia, se vor monta spectacole pentru copii și adolescenți în regim profesionist și vor avea loc întâlniri cu personalități ale scenei. Încercăm, astfel, să oferim adolescenților un mod plăcut și creativ de a-și petrece timpul liber, iar instituției noastre, prilejul de a se implica mai mult în formarea și educarea viitorilor spectatori.

Ce-și propune Studioul nostru?

Realizarea unor spectacole pentru copii, jucate de către elevi și regizate de către profesioniști, întâlniri ale elevilor cu actori renumiți, reprezentații în școli, grădinițe și centrele de plasament, susținerea financiară și promovarea Festivalului de Teatru pentru Elevi – *Cu Teatrul la... Cap*, care a avut deja prima ediție în anul 2006 etc.

Primul spectacol al Studioului are premiera în ianuarie 2007, și este *Cocoșatul de la Notre-Dame*, adaptare (foarte) liberă de Lucian Ghimișu, după Victor Hugo. Regia: Lucian Ghimișu; scenografia: Raluca Ștefan. Cu elevii liceelor buzoiene.

Lucian GHIMIȘI
coordonatorul proiectului

Cocoșatul de la Notre-Dame. Fotografii din timpul repetițiilor, realizate de Ioan Tăbăcaru

Să nu vă lipsească din bibliotecă
suplimentele revistei noastre:

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC,
din care au apărut:

***La vorbă cu* VLAD MUGUR,** interviu de Florica Ichim (20 lei)

***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU** de Margareta Andreescu (10 lei)

***El, vizionarul:* AURELIU MANEA (**20 lei)

***Un personaj tainic:* ELIZA PETRĂCHESCU**
de Mihaela Tonitza-Iordache (15 lei)

***Un cavaler fără iluzii:* PETRE SAVA BĂLEANU**
de Constantin Paraschivescu (10 lei)

***O viață în sute de roluri:* MARGARETA BACIU**
de Sorina Bălănescu (10 lei)

***Histrion de cursă lungă:* GHEORGHE DINICĂ**
de Constantin Paraschivescu (15 lei)

Cercul de aur de **MIHAI MĂNIUȚIU** (20 lei)

MARIOARA VOICULESCU – *Jurnal. Memorii* (15 lei)

VASILE COSMA – *Actor sub zodia Shakespeare*
de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu (15 lei)

DAN MICU – *Un destin spulberat* de Doina Papp (20 lei)

***Conversație în șase acte cu* TOMPA GÁBOR,**
interviu de Florica Ichim (20 lei)

***Patima pentru teatru sau* VIRGINIA ITTA MARCU**
de Constantin Paraschivescu (15 lei)

GEORGE CONSTANTIN și comedia sa umană
de Florica Ichim (15 lei)

Cu ochii deschiși sau IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU
de Constantin Paraschivescu (15 lei)

IOSIF HERȚEA – vrăjitor de sunete ciudate
de Marinela Țepuș și Andreea Dumitru (15 lei)

Măștile lui ALEXANDER HAUSVATER
de Cristina Modreanu (20 lei)

Surâzător comediantul trecea: MILUȚĂ GHEORGHIU
de Sorina Bălănescu (15 lei)

La porțile ficțiunii cu MIRCEA ANDREESCU
de Constantin Paraschivescu (15 lei)

Actori români – societari la Comedia Franceză
de Anca Costa-Foru (20 lei)

ESEURI, CRONICI, ÎNSEMNĂRI TEATRALE,
din care au apărut:

Mnemosina, bunica lui Orfeu de Cătălina Buzoianu (20 lei)

Însemnări teatrale de Camil Petrescu (2 vol., 40 lei)

Comentarii și delimitări în teatru de Camil Petrescu (2 vol., 40 lei)

Cronici teatrale de Cristina Dumitrescu (20 lei)

Cronici teatrale de Victor Parhon (20 lei)

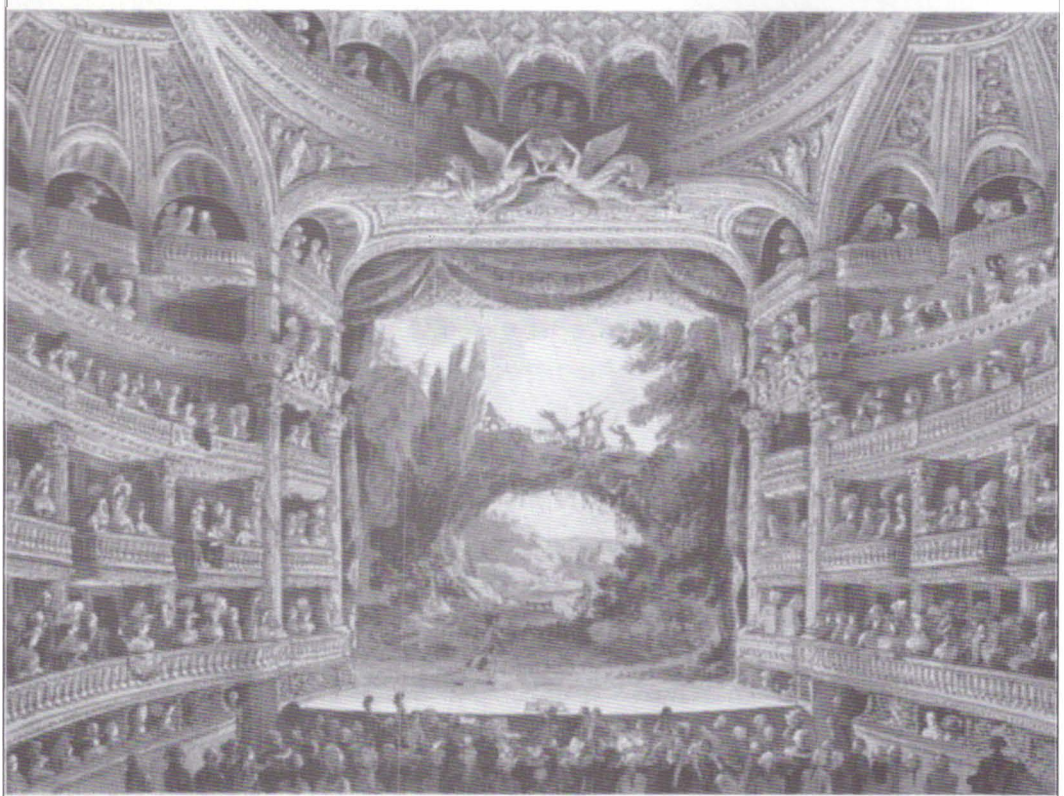
DRAMATURGIE DE AZI,
din care a apărut:

Antologie de teatru spaniol contemporan
volum realizat de Ioana Anghel și Andreea Dumitru (20 lei)

Cărțile pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ș.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de 50 lei, iar întregul set de cărți apărute, în valoare de 480 lei, poate fi procurat cu o reducere de 40 lei. Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **TEATRUL AZI,** puteți să vă abonați pentru anul 2007, la BRD – GSG, Sucursala Triumf
cont RO52BRDE445SV00667874160,
sau la telefoanele: 326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM, 0723 345 032 – Oana BORȘ, sau 0724 530 952 – Andreea DUMITRU.
teatrul_azi@yahoo.com
VĂ MULȚUMIM!

ANCA COSTA-FORU

ACTORI ROMÂNI — SOCIETARI la



COMEDIA FRANCEZĂ

SUMAR

1 Promoția de Aur a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică București împlinește 50 de ani
2 *Programul și organizatorii sărbătoririi;*
3 *Absolvenții;*
4 *Promoția din fotografie* de Andreea Dumitru;
18 *Vlad Mugur, la Teatrul Național din Craiova, a învățat că...*

19 A fi actor este o vocație care nu se împlinește, cu adevărat, niciodată. Ateliere: David Esrig și avangarda; Ferruccio Soleri și commedia dell'arte
20 David Esrig: *„... Teatrul românesc e într-o fază de fierbere, de căutare, de afirmare, care trebuie fortificată...“*, interviu realizat de Andreea Dumitru;
23 *David Esrig și avangarda* de Ludmila Patlanjoglu;
25 *David Esrig și acțiunea din spatele cuvintelor* de Ionuț Sociu;
29 *Monologul ca dialog. Workshop cu profesorul David Esrig* de Cristian Dumitru;
31 *Munca actorului cu Esrig însuși* de Alexandru Ștefan;
35 *Tzara și negația afirmativă de* Alexandru Ștefan;
41 *Commedia dell'arte? Siamo seri! E' un lavoro!* de Andreea Dumitru;
43 *Lucrând și văzând – impresii din atelier* de Andreea Dumitru.

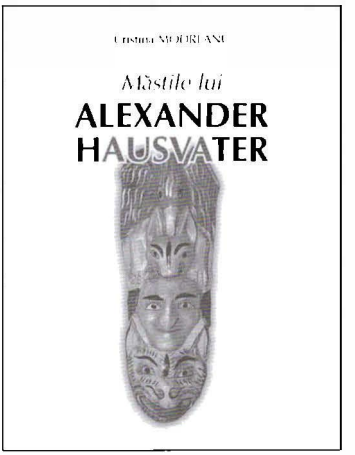
50 Eveniment editorial
50 *Teatrul românesc postbelic – clipe de viață* de Mircea Morariu *(Viața teatrală în și după comunism* și *Cenzura în teatru. Documente,* ediții coordonate de Liviu Malița, Editura Fundației pentru Studii Europene;
59 Liviu Malița: *„Singura șansă a unei astfel de cercetări stă în continuarea ei“*, interviu realizat de Andreea Dumitru.

69 Eveniment teatral
69 *Un turneu pentru toate anotimpurile* de Ion Parhon.

76 Interviuri
76 Luana Drăgoescu: *„Viața mea a fost o întâmplare“*, convorbire realizată de Oana Borș;
83 Adi Carauleanu: *„Pentru mine, publicul e la fel de important ca regizorul!“*, convorbire realizată de Oltița Cîntec.

89 Festivaluri
BRAȘOV
89 *Când coboară Îngerul* de Constantin Paraschivescu...
PITEȘTI
93 *Teatrul de Studio în versiunea Pitești 2006* de Mircea Ghițulescu.

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC“



LUGOJ

95 *Festivaluri în fel și chip* de Marinela Țepuș.

BUCUREȘTI

97 *Festivalul Bucurii pentru Copii* de Claudia Lipan:

97 *Castelul din Carpați*, adaptare după Jules Verne – Teatrul „Gulliver" din Galați;

98 *Zurinka*, adaptare de Alina Nelega – Teatrul pentru Copii și Tineret ARIEL din Târgu Mureș și Fundația Concept, proiectul Cultura 2000;

99 *Cenușăreasa*, adaptare după Charles Perrault și Frații Grimm – Teatrul Gong din Sibiu;

100 *Vrăjitorul și corbul* de Carlo Gozzi – Teatrul Puck din Cluj-Napoca;

100 *Animals* după Pablo Vergne Quiroga – Compania El Retablo (Spania); *Marketplace* (*Piața*) – Compania Purgateátrium-Maskaras (Ungaria)

102 Spectacole

BUCUREȘTI

102 *Fluierul lui Pepelea* de Adrian Mihalache *(Sânziana și Pepelea* după Vasile Alecsandri – Teatrul Național „I.L. Caragiale");

105 *Specialiștii în sex* de Adrian Mihalache (*Cvartet* de Heiner Müller – Teatrul Saltimbanc, Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca, Teatrul „Nottara", Teatrul Tineretului METROPOLIS);

107 *O duioasă Mamouret* de Constantin Paraschivescu *(Mamouret* de Jean Sarment – Teatrul „Bulandra");

109 *Fără emoție și mister* de Mircea Morariu *(Neînțelegerea* de Albert Camus – Teatrul Național „I.L. Caragiale");

111 *Dolce vita în versiune ecstasy sau Banii nu aduc fericirea* de Mircea Ghițulescu (*Hell* de Lolita Pille – Lăptăria lui Enache);

113 *Zbor ratat deasupra unui cuib de porumbei* de Claudia Lipan *(Te vei întoarce în Galapagos* de Nicole Duțu – Teatrul de Comedie);

114 *Gala Premiilor Comedia Ține la TINEri*

115 *Neil LaBute la Teatrul ACT* de Liviu Ornea (*Forma lucrurilor* – Teatrul Fără Frontiere în colaborare cu Teatrul Act; *Bash. O trilogie contemporană* – Teatrul Fără Frontiere și La Strada).

IAȘI

119 *Între documentar și ficțiune* de Doina Papp (*Steaua fără Mihail Sebastian* de Dumitru Crudu – Teatrul Național „Vasile Alecsandri").

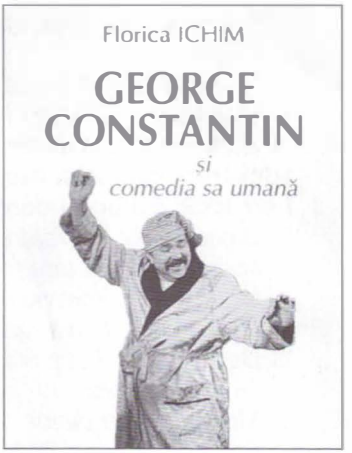
ORADEA

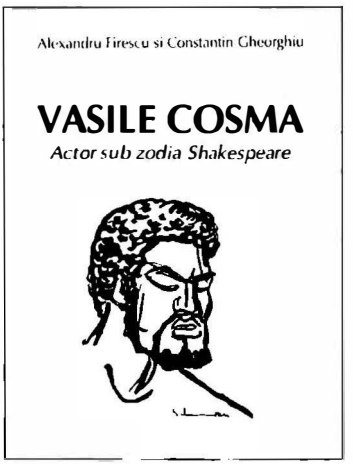
122 *Îmi dați o țigară? Sau măcar un foc?* de Elisabeta Pop *(După ploaie* de Sergi Belbel – Teatrul de Stat, Trupa „Iosif Vulcan");

124 *Singurătate și disperare* de Elisabeta Pop *(Într-un parc... pe o bancă* de Aleksandr Ghelman – Teatrul de Stat, Trupa „Iosif Vulcan");

127 *O promisiune doar în parte onorată: la o comedie se râde... se râde... se râde...* de Elisabeta Pop (*Mincinosul* de Carlo Goldoni – Teatrul de Stat, „Trupa Szigligeti");

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"





130 *Conform instrucțiunilor* de Mircea Morariu *(Domnișoara Iulia* de August Strindberg – Teatrul de Stat, „Trupa Szigligeti").

CONSTANȚA

132 *Cadoul meritat* de Mircea Morariu *(Serenada* și *Vulpea filosof* de Slawomir Mrożek – Teatrul Național, Compania „Ovidius").

PIATRA NEAMȚ

133 *One woman show* de Ștefan Oprea *(Sperietoarea,* scenariu inspirat din folclor – Teatrul Tandem).

134 *O premieră absolută* de Natalia Stancu *(Dacă ăla e cu aia, ai'a lui cu cine o fi?* de Mimi Brănescu – Teatrul Tineretului);

137 *Regal de umor evreiesc și de frenezie a jocului teatral* de Natalia Stancu *(Întâmplări dintr-un oraș cu proști* de Moshe Gherșenzon – Teatrul Tineretului).

SFÂNTU GHEORGHE

139 *Regele Lear nu se interzice, dar se amână* de Nicolae Prelipceanu *(Regele Lear.* Joc tragic. Pe baza traducerilor lui Mészöly Dezsö și Vörösmarty Mihály – Teatrul „Tamási Áron").

PLOIEȘTI

142 *Ploieștiul în trei spectacole* de Nicolae Prelipceanu *(Gaițele* de Alexandru Kiriițescu; *Călătoria domnului Perichon* de Eugène Labiche; *La Grande Magia* de Eduardo de Filippo – Teatrul „Toma Caragiu").

CLUJ-NAPOCA

145 *A pune întrebări, a judeca* de Mircea Morariu *(Vinerea lungă* de Visky András, după romanul *Kadiș pentru copilul nenăscut* de Kertész Imre – Teatrul Maghiar de Stat).

TIMIȘOARA

150 *Program repertorial cu ținte urmărite* de Ion Jurca Rovina *(Nu cobori! Nu te uiți!/„Kein runter! Kein fern!"* de Ulrich Plenzdorf; *„Nimic mai frumos /Nichts Schöners!"* de Oliver Bukowski – Teatrul de Stat German).

TÂRGOVIȘTE

152 *Cabala bigoților sau căderea în dizgrație* de Mircea Ghițulescu *(Cabala bigoților* de Mihail Bulgakov – Teatrul „Tony Bulandra");

154 *Un spectacol târgovișteanplăcut, în anticamera adevăratei „Cabale..."* de Antoaneta Iordache *(Cabala bigoților* de Mihail Bulgakov – Teatrul „Tony Bulandra").

BÂRLAD

157 *Cu cărțile pe față* de Cătălina Panaitescu (*Richard al III-lea nu se mai face sau Scene din viața lui Meyerhold* de Matei Vișniec; *Bolnavul închipuit* de Molière – Teatrul „Victor Ion Popa").

OPERĂ

160 *Opera Națională din București la a 85-a aniversare* de Luminița Vartolomei;

162 *Plicticoasa aventură* de Luminița Vartolomei (*Casanova.* Libretul, regia și coregrafia: Monica Fotescu Uță. Muzica: Massenet și Mahler – Opera Națională din București);

Teatrul azi

Revistă de cultură teatrală
nr. 1–2/2007
Tel.: 326 17 76
teatrul_azi@yahoo.com
oanabors@hotmail.com
ichim@dial.kappa.ro
leodani70@gmail.com

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL
Irina IONESCU
Corina HERGHELEGIU
Liana ORNEA

ISSN 1220-4676

164 *Evadarea din rutină* de Luminița Vartolomei *(Lucia di Lammermoor.* Muzica: Gaetano Donizetti – Opera din Brașov);
166 *„Nebunia" multinațională* de Luminița Vartolomei *(Nunta lui Figaro* de Wolfgang Amadeus Mozart – Opera Națională din București).
...DRAMATURGIE
169 *Argument dramatIS* de Oltița Cîntec;
170 *Clubul dramaturgilor.*
171 **Cartea de teatru**
171 *Aventura cronicarului captivant* de Constantin Paraschivescu (*Sfârsitul unei epoci teatrale* de Marina Davîdova, Editura Nemira);
172 *În căutarea semioticii uitate* de Mircea Morariu (*Pentru o semiotică a spectacolului teatral* de Miruna Runcan, Editura Dacia & „Biblioteca Teatrul Imposibil");
174 *Piese inedite de Iosif Vulcan* de Mircea Morariu *(Iosif Vulcan – Teatru din manuscrise*, „Biblioteca Revistei *Familia*");
177 *Teatrul ca șansă a întâlnirilor fericite* de Mircea Morariu (*Șansa* de Mihai Mălaimare, Editura Polirom).

179 **Noi în lume**
179 *Teatrul Municipal Ariel din Râmnicu Vâlcea la Festivalul FEEAST de la Londra* de Dana Stan;
180 *Vișniec în State* (Comunicat);
181 *Teatrul LUNI de la Green Hours REENACT-ivat la New York* (Comunicat).

182 **Lumea la noi**
182 *Farmecul discret al tradiției* de Raluca Tulbure *(Înfrângerea de la Roncevaux* – spectacol prezentat la București de Compania lui Turi Grasso din Acireale).

183 **Teatrul Național Timișoara, un teatru nou, pentru o Românie europeană** de Codruța Popov;
188 **Noutăți la Buzău**

Cop. I: ANDREEA BIBIRI în *Pescărușul* de A.P. Cehov, regia Andrei Șerban.
Cop. II: Scenă din *Mamouret* de Jean Sarment; în prim-plan TAMARA BUCIUCEANU.
Cop. III: BUZA TIMEA și DEMETER ANDRÁS în *Cvartet* de Heiner Müller. Foto: Florin Biolan
Cop. IV: CONSTANTIN CHIRIAC directorul Teatrului Național „Radu Stanca" și al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu.

Revistă editată de FUNDAȚIA CULTURALĂ „CAMIL PETRESCU" cu sprijinul UNITER și al Ministerului Culturii și Cultelor prin Administrația Fondului Cultural Național

Machetare:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH